Mus. Th. 130 am (3

~~Hbm.
Ma 9 (3~~

Mus. th. 130 am

Geschichte der Musik

von

August Wilhelm Ambros.

Mit zahlreichen Notenbeispielen und Musikbeilagen.

Zweite verbesserte Auflage.

Dritter Band.

3

Leipzig, Verlag von F. E. C. Leuckart
(Constantin Sander).
1881.

3 F

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

Der Verfasser behält sich das Recht der Uebersetzung in fremde Sprachen vor.

Vorrede.

Ein Musiker, welcher jedem Act seiner Oper eine lange und breite Ouverture voransenden wollte, würde sicher ausgelacht. Es ist schwerlich besser gethan, wenn dem Leser zugemuthet wird, vor jedem Bande eines grösseren Werkes sich durch eine lange und breite Vorrede durcharbeiten zu sollen. Ich habe aber diesmal nicht blos Pflichten des Dankes zu erfüllen, sondern auch einige nicht wohl zu entbehrende Erklärungen zu geben.

Ich habe für's erste Dank darzubringen: vor allen der k. k. Academie der Wissenschaften in Wien, deren äusserst grossmüthige Unterstützung es mir möglich machte, den Herbst und Winter 1865—1866 hindurch und bis in's Frühjahr hinein in Italien, vor allem in Venedig, Bologna, Florenz und Rom eingehende Studien zu machen und für meine Zwecke ein überaus reiches Material zu sammeln. Dann rollten freilich die Kriegesdonner, die gerade das Land meines Aufenthaltes hart und schwer trafen. Aber der Würgengel steckte nach wenigen Wochen das blutige Schwert ein — und im Herbst 1866 eilte ich zum zweitenmale nach Rom; und eben jetzt bin ich im Begriffe die dritte Reise zu unternehmen, denn es würde allein schon die Bibliothek des Liceo filarmonico in Bologna, Jahre in Anspruch nehmen, und nun alle die Schätze in Rom, Modena mit seiner unvergleichlichen Sammlung von Werken Stradella's*) und, für die kommenden Partieen meines Buches, die Sammlungen des Conservatoriums in

*) Was soll man dazu sagen, wenn ein berühmter deutscher Musikverlag die Arie des Paris *O tu del mio dolore* aus Gluck's „Paride ed Elena" (also keineswegs aus einer seiner ganz verschollenen Opern, die Partitur wurde bei Trattner in Wien gedruckt) aus G-moll nach D-moll transponirt, und mit dem beigefügten deutschen Texte „Vater im Himmel" (!!) als Werk Stradella's publicirt und die Arie als „Stradella" ihren Weg in Concertsäle und Kirchen (!) bereits gefunden hat. Und jenes vielgepriesene „Pietà Signore" zeigt weder den Styl noch die Form echter Stradellamusik. Catelani, der tüchtigste Stradellakenner hält sie für ein neues Stück — ich, offen gesagt, ebenfalls.

Neapel! Herzlich grüsse ich hier den werthen Gaspari in Bologna, Abramo Basevi in Florenz, den päpstlichen Capellsänger Richard Davies in Rom, welche sich mir so freundlich und hilfreich erwiesen, und so auch Liszt, der sich bei meiner Anwesenheit in der ewigen Stadt mit wahrhaft freundschaftlichem Eifer meiner annahm. Die k. k. Hofbibliothek in Wien, die k. Hof- und Staatsbibliothek in München, das Musikarchiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien unterstützten mich in der liberalsten Weise. Nur unter solchen Bedingungen wurde es mir möglich zu manchen Resultaten zu gelangen, welche der Leser hier im Buche niedergelegt finden wird, z. B. über die eigentliche Bedeutung der sogenannten „Künste der Niederländer", über die Bedeutung der sogenannten „Cantus prius facti". Die so höchst lehrreichen Beziehungen des Okeghem'schen Liedes *Malheur me bat* zu den gleichnamigen Messen von Josquin de Près und von Hobrecht (um nur ein Beispiel anzuführen) musste ich mir in Bologna (Okeghem), in München (Hobrecht) und in Wien (Josquin) zusammensuchen, Busnois' Lied *Je ne demande,* welches auf die Messe *Je ne demande* von Hobrecht ein so merkwürdiges Licht wirft, fand ich handschriftlich in Rom. Das vergleichende Studium der theoretischen Schriften von Tinctoris und von Aron zeigte mir, dass es ein altes complicirtes und ein neueres vereinfachtes System der Solmisation gegeben — und so weiter. Auf gewisse Partieen, wie die Auseinandersetzung über den Gebrauch der Accidentalen in der älteren, diatonischen Musik, über den Stand der Musik in Italien im 15. Jahrhundert, glaube ich selbst einigen Werth legen zu dürfen, sie enthalten jedenfalls neue Daten. Nochmals also meinen wärmsten Dank Allen, die mir diese Arbeit möglich gemacht haben — und Dank auch den Männern, deren freundlicher Zuruf mir auf meinem mühseligen Pfade eine wahre Stärkung war: Coussemaker, Mettenleiter, Otto Kade, Rudolf Westphal, M. Fürstenau und meine lieben Wiener Freunde D. Hanslick und E. Schelle. Ihr Zuruf konnte mich für manche boshafte Angriffe und Ausfälle entschädigen, womit mich dieser oder jener „Musikprofessor" oder „Musikhistoriker" beehrte.

Und nun die nothwendige Erklärung! Das Manuscript, wie ich es druckfertig übergab, umfasste auch noch Palestrina und dessen Nachfolger und ging bis zu dem Epochenjahre 1600, dem Jahre, wo mit Peri-Caccini's „Euridice" eine neue Zeit begann. Dagegen hatte mein Herr Verleger nichts einzuwenden, wohl aber

gegen das Volumen, zu welchem dieser dritte Band angewachsen wäre. So entschloss ich mich denn auf seinen Wunsch, Palestrina und was weiter noch fertig daliegt, dem künftigen vierten Bande vorzubehalten. Nicht eben gerne! Wie der dritte Band jetzt geworden — gleicht er, so zu sagen, einem breit anwachsenden Crescendo, nach dem das lange vorbereitete und vom Hörer erwartete „Fortissimo“ — ich meine Palestrina — ausbleibt. Erst der Sonnenglanz, in dem der hochherrliche Meister von Präneste dasteht, würde alles in die rechte Beleuchtung gerückt haben; jetzt fällt auf die Niederländer scheinbar ein zu grosses Gewicht und ich komme in den Verdacht der „Belgomanie“. Der Leser möge also diesen Punkt, darum bitte ich dringend, ja nicht unbeachtet lassen. „Uebrigens“, schrieb mir mein werther Verleger, „bin ich schon ohnehin darauf gefasst, dass wir mit vier Bänden nicht ausreichen werden.“

Jener Recensent, der da nach dem Erscheinen des ersten Bandes prophezeihte, „es werde das Ganze nichts werden als eine zu fünf Bänden aufgeschwemmte Brendel'sche Musikgeschichte,“ wäre also ein Prophet gewesen! Zwar, ob eine „Brendel'sche“ Musikgeschichte, das weiss ich nicht — aber mit den fünf Bänden wird es wohl seine Richtigkeit haben. So wäre ich denn also das wahre Gegentheil jener Sibylle, welche, so oft sie vor dem römischen Könige erschien, immer weniger und weniger Bände auszubieten hatte, während ich, so oft ich als Vorredner das Publikum begrüsse, immer mehr und mehr Bände in Aussicht stelle. „Himmel!“ höre ich rufen „wer deckt uns vor einem sechsten, siebenten Bande?“ Nur ruhig, ihr Herren: sunt certi denique fines.

Nehme man denn einstweilen diesen dritten Band als die Frucht einer langen, ich darf sagen redlichen Bemühung. Sollte er dazu beitragen, für verlorene, verschüttete Denkmale des edelsten Kunstgeistes ein wärmeres Interesse zu wecken, so soll es der beste Lohn dieser meiner Bemühung sein.

Prag am 4. März 1868.

A. W. Ambros.

Vorwort

zur zweiten Auflage.

Auch bei diesem dritten Bande beschränkt sich mein Antheil an der neuen Auflage nur auf die Correctur, auf die Berichtigung einzelner Angaben und auf sonstige kleine Zusätze, die zum Unterschiede von dem Grundtexte mit meiner Namenschiffre bezeichnet sind. Dieselben sind meist das Ergebniss meiner zweiten italienischen Reise im Jahre 1873, die in der Maglibecchiana zu Florenz trotz der gründlichen Nachforschungen des verstorbenen Autors immer noch eine reiche Ausbeute gewährte. Waren ihm doch die beiden wichtigen Manuscriptcodices No. 58 mit mehrstimmigen geistlichen Tonsätzen und No. 59 dreistimmige französische Lieder des 15. Jahrhunderts enthaltend, gänzlich unbekannt geblieben. Eine grössere Umgestaltung des ganzen Stoffmaterials, deren Nothwendigkeit der Verfasser selbst in der Vorrede zugesteht, um die verschiedenen Gruppen zu besserer Uebersicht in organisch verwachsenen Zusammenhang zu bringen, glaubte die Verlagsbuchhandlung aus Pietätsrücksichten gegen den verstorbenen Verfasser ablehnen zu müssen. Gleichwohl dürfte, um nur einen Punkt hervorzuheben, das Verständniss für den geschichtlichen Fortgang dem Leser sich gewiss weit leichter eröffnen, wenn der Abschnitt: Die italienische Musik des 15ten Jahrhunderts, der jetzt sehr weit hinten nach den englischen Madrigalisten steht (siehe Seite: 477 u. f.), ungleich früher unmittelbar vor Johannes Ockeghem (siehe Seite: 172) eingereiht würde. Ebenso möchten des Verfassers Ansichten über die bevorzugte Stellung der Messe, gegenüber dem in zweite Linie gestellten Motett, einer Rectificirung wohl bedürfen. Denn nur im Motett und im weltlichen Liede wurden die contrapunktischen Formen gewonnen, die dann bei der Messe oft in der verschwenderischsten Weise in Verwendung kamen, nicht aber umgekehrt, wie ich das schon früher einmal bei Besprechung des vierten Bandes in den Monatsheften für Musikgeschichte (siehe Jahrgang XI, 1879, No. 1, Seite 6 u. f.) angedeutet habe. Damit soll aber nicht im Mindesten dem Werke selbst zu nahe getreten werden, das einzig in seiner Art nur lebhaft bedauern lässt, dass es Torso geblieben ist.

Schwerin, den 27. December 1880.

O. Kade,
Grossherzogl. Musikdirector.

Inhalt.

Seite

Erstes Buch. Die Zeit der Niederländer.

Einleitung 3
Werth und Bedeutung 9
Verhältniss zur älteren französischen Musik 15

Die Aufgaben und Leistungen der niederländischen Musik.

Die Messe 39
Die Missa pro defunctis 43
Die „Missa parodia“ 45
Die Motette 47
Das weltliche, contrapunktisch bearbeitete Lied . . . 56

Die Künste der Niederländer 62

Die Musiklehre 82
a) Das reformirte Solmisationssystem „
b) Die Tonarten 83
Glarean’s Dodecachordon 93
c) Das Modulationssystem 97
d) Die Accidentalen 100
e) Der diatonische Satz 111
f) Der Contrapunkt 112
Die Bücher „de Contrapuncto“ von J. Tinctoris . . . „
Die Behandlung der Dissonanzen 113
Quint- und Octavparallelen 116
Der Dreiklang des fa fictum 117
Harmonische Kettengänge 123
Stimmenzahl 126
g) Die Melodiebildung 130
h) Die Rhythmik 131
i) Der Ziergesang 138
k) Textlegung und Textbehandlung 140

Die Theoretiker und Lehrer 141

Johannes Tinctoris 142
Bernhard Hykaert 145
Wilhelm Guarnerius „
Johannes Ciconia 146
Johannes Goodendach (Bonadies) 147
Johannes Ottoby „
Johannes D’Erfordia „
Hugolin von Orvieto „
Franchinus Gafor 151
Carl Valguglio 153

Seite
Pietro Aron 154
Heinrich Loritus (Glareanus) 158
Andreas Papius und sein Buch zum Schutze der Quarte. 164
Die Streitigkeiten und Streitschriften 167
Johannes Okeghem und seine Schule 172
Jacob Hobrecht 182
Jacob Barbireau 187
Philipp Bassiron 188
Martin Hanard 189
Jacob Tadinghen „
Erasmus Lapicida 190
Jean Puyllois „
Le Rouge (de Rubeis) „
Turplin 191
Bulkyn „
Ninot „
Diniset „
Philippon „
Pinarol, Johannes da 192
Clibano, Jeronymus de „
Aulen, Johannes „
Bruhier, Brugier, Brugher „
Ottaviano dei Petrucci und die Erfindung des Notendruckes mit beweglichen Typen 193
Josquin de Près 203
Die niederländischen Zeitgenossen Josquin's . . . 237
Pierre de la Rue „
Antonius Brumel 243
Alexander Agricola 247
Gaspar 250
Loyset Compère 252
Johannes Verbonnet 255
Johannes Prioris 256
Johannes Ghiselin 257
de Orto (du Jardin) 258
Matthäus Pipelare 259
Jacob Godebrie (Jacotin) 260
Antonius van den Wyngaert „
Johannes Japart „
Crispinus de Stappen 261
Nicolaus Craen 262
Gilles Reingot „
Gregoire „
Infantis „
Joh. Stockhem „
Joh. Martini „
Thomas Martini 263
Mathurin Forestier „
Johannes Fortuila „
Molinet „
Pierre Bourdon 264
Pierre Biaumont „
Vaqueras „
Basin „
Paulus de Roda „
Malcort „

Seite
Johannes Tourant 264
Bostrin ,,
Collinet de Lannois ,,
Cornelis Rigo de Bergis ,,
Lourdaoult ,,
Rogier ,,
Henri Morimens ,,
Holain ,,
Beaunois ,,
Johannes Fresneau ,,
Nicolaus Carlir ,,
Johannes Volens ,,
Heinrich Severdonk ,,
Pierken Therache ,,
Longueval 265
Joh. Lebrun ,,
Acaen (Arnold Caen) 266
Eustachius de monte regali ,,
Anton Divitis 267
Lupus (Lupi u. s. w.) 268
Johann Lheritier 273
Hilaire Penet ,,
Andreas de Sylva 274
Noël Baldouin 275
Pierre Rousseau 276
Samson ,,
Peletier ,,
Franciscus de Layolle ,,
Pierre Moulu 278
Anton de Fevin 279
Eleazar Genèt (Carpentras) 281
Johannes Mouton 284
P. de la Fage 288
Die niederländische und niederländisch-französische Musik von Josquin bis zu Orlando Lasso 289
Petrus Maessens, genannt Massenus. 290
Johannes Richafort 291
Philipp Verdelot 293
Hubert Naich 294
Jories Vinders 295
Adam Rener ,,
Hermann Matthias, Verrecorensis ,,
Joh. Lescuier 296
Jean L'Archier ,,
Philipp de Vuildre ,,
Gerardus ,,
de Rocourt ,,
Rogier (vielleicht derselbe auf S. 264.) ,,
Johannes Hollande ,,
Damian Havericq ,,
Courantier ,,
Jacques le Roy ,,
Descaudin. ,,
Nicolaus Gescin ,,
Jacques Bultel ,,
J. (nicht C.) Chastelain, (vergleiche Seite 329) ,,

	Seite
Arnold Feys	296
Simon Moreau	"
Tubal	"
Nicolaus Wismes	"
Jean Courtois	297
Nicolaus Gombert	298
Benedict Ducis	302
Benedict Appenzelders	308
Nicolaus Payen	309
Cornelins Canis	310
Thomas Crequillon	311
Johann Lestainnier	312
Gerardus a Turnhout	"
Pierre de Manchicourt	313
Jacobus Clemens non Papa	"
Christian Jans (Hollander)	321
Sebastian Hollander	322
Andreas Pevernage	"
Jachet u. s. w.	323
Jacob Vaet	324
Johannes Guiot, Castileti genannt	326
Jean de Clèves	"
Matthäus le Maistre	"
Antoine Barbe, I. II. und III.	"
Josquin Baston	"
Jon Petit-Delattre	"
Jean le Cocq oder Coick	"
Martin Peudargent	"
Tylman Susato	327
Loyset Piéton	"
Jacobus de Kerle	"
Johann Chastelain	329
Georg de la Hèle	"
Claude Lepeintre	330
Eustache de Caurroy	"
Philipp de Monte	"
Alain Gaucquier (Alardus Nuceus)	332
Jacob Regnard u. seine drei Brüder	"
Carl Luython	333
Franz Sale	"
Ivo de Vento	"
Anton Goswin	"
Lambertus de Sayve	"
Noé Faignient	334
Ferdinand, Rudolf } de Lasso	"
Hubert Waelrant	"
Französische Meister	335
Jean Maillard (auch auf Seite 346)	"
Claudin (Sermisy, auch auf Seite 340)	336
Hotinet Barra	"
Matthaes Gascogne (auch auf Seite 347)	"
George le Heurteur (auch auf Seite 340 und 345)	"
de la Fage	"
Vermont primus	"
Hesdin	"

	Seite
Concilium (auch auf Seite 347)	336
Cybot	"
L'Huilier	"
F. Dulot	"
A. Mornable	"
Gosse	"
G. le Roy	"
M. Lasson	"
Lebrun	"
Denis Briant	"
G. Louvet	"
Lenfant	"
Longueval (vergleiche Seite 265)	"
Passereau	"
Matthias Sohier (auch auf Seite 346)	"
Bourguignon	"
Colin Margot	"
du Hamel	"
Jean du Billon	"
Rousée	"
G. Cadeac (ein Pierre Cadeac auf Seite 346)	"
Jarsins	"
Jodon	"
M. F. Villain	"
Maille	"
Mittantier	337
Sandrin	"
Morel (Clement)	"
Ebran (Hebran)	"
Gentian	"
Godard	"
Josselme	"
Vassal	"
Meigret	"
Goudeal	"
Romain	"
Poilheot	"
Belin	"
Vuauquel	"
Boyvin	"
de Marle, Nicolaus (auch auf Seite 346)	"
Sandrin	"
Dauxerre	"
le Gendre, Jean	"
Morpain	"
le Moyne	"
Mage	"
Lefé	"
Gervaise	"
Sanserre	"
Delafont	"
Demarle	"
Pierre de Villiers (auch auf Seite 346)	"
Jean Herrissant (auch auf Seite 346)	"
Claude Lepeintre (vergleiche Seite 330)	"
Vulfran Samin	"

	Seite
Pierre Clereau, (auch auf Seite 345)	337
Pierre Daulphin, (auch auf Seite 346)	„
Simon da Bonefont, (auch auf Seite 346)	„
Domin	„
Fouchier	„
Hugier, (auch auf Seite 341)	„
Carette, (auch auf Seite 341)	„
H. Fresneau (auch auf Seite 341)	„
G. Coste	„
Laurens Lalleman (auch auf Seite 341)	„
Jean du Boys (auch auf Seite 341)	„
Hugo de la Chapelle, (auch auf Seite 341)	„
Jean Preian	„
Jacobus Hanenze	„
Ernoul Caussin, (Coussin?) (auch auf Seite 341)	„
Mortera	„
Jean du Moulin	„
Cambray	„
Denis Brument	„
Georg Harsins	„
Guillaume Prevost	„
Ludovicus Narbais	„
Peletier	340
C. Dalbi	341
Fouchier	„
T. Dulys	„
Sermisy, Claudin	„
Pierre Certon	342
Clement Jannequin, Georg Le Herteur, Matth. Sohier, Pierre Cadeac, Joh. Guyon, Pierre Clereau, Pierre Daulphin, Simon de Bonefont, Jean Herrisant, Jean Maillard, Gardane, Pierre de Villiers, Jean Sarton, Hilaire Penets, Matthaus Gascogne, Jhan du Billon, Concilium (siehe auch Seite 336).	bis 347
Pierre Colin, (Colinius)	348
Dominicus Phinot	349
Eustach Barbion	350
Lasson	„
Maistre Gosse oder Gose (Goessen Jonckers)	„
Jean Pionnier	351
Henri Schaffen	„
Nicolas de Wismes	„
Claude Lejeune	„
Eustache de Caurroy	353
Jacques Mauduit	„
Arthur aux Couteaux	„
Charles d'Helfer	„
Der Portugiese Damian a Goes	354
Manuel Cardoso	„
Roland de Lattre (Orlando Lasso)	„
Zweites Buch. Die Musik in Deutschland und England	371
Adam von Fulda	374
Heinrich Finck	377
Thomas Stoltzer	380
Paul Hofheimer	382

Seite
Antikisirend-metrische Versuche 382
Heinrich Isaak 389
Stephan Mahu u. s. w. 398
Gregorius Meyer 399
Wilhelm Breitengraser 400
Georg Blankenmüller (oder Plankenmüller) ,,
Johannes Stahl (Stahel oder Stoel) 401
Hans Heugel ,,
Virgil Haug ,,
Balthasar Harzer ,,
Andreas Cappel ,,
Gregor Peschin oder Pesthin 402
Caspar Czeys (Casparus Bohemus) ,,
Thomas Pöpel ,,
Wolf Grefinger ,,
Balthasar Arthopius ,,
Rupertus Unterholzer ,,
Johann Galliculus ,,
Matthias Eckel 403
Lorenz Lemlin ,,
Leonhard Paminger 404
Sixt Dietrich (Sixtus Theodoricus) 405
Deutsche Lieder und Liedercomponisten 406
Deutsche Kleinmeister:
Simon Cellarius, Conrad Rein, Huldreich Brätel, Georg Schönfelder, Nicolaus Kropstein, Andreas Capellus, Machinger, Johannes Leonhardi, Martin Wolf, Heinrich Eitelwein, Johannes Fuchswild, Georg Botsch, Hans Teuglein, Joh. Schechinger, Matthias Greiter, Wolff Heintz, Nicolaus Piltz, Georg Vogelhuber, Leonh. Heidenhammer, Johann Wannenmacher, Leonhard von Langenau, Joh. Kilian, Joh. Alectorius etc. 406
Arnold von Bruck 410
Ludwig Senfl 414
Johann Walther (die Reformation, Conrad von Ruppich) 421
Die evangelische Passionsmusik 427
Die Hussiten und böhmischen Brüder 428
Die Instrumentalmusik 430
Conrad Paumann (Paulmann) 436
Arnold Schlik 440
Die Orgel 445
Organisten.
Jacobus Paix 446
Wolf Heinz ,,
Nicolaus Henning 447
Gregor Meyer ,,
Gregor Aichinger (auch auf Seite 577) ,,
Christian Erbach ,,
Jacob Hasler ,,
Elias Ammerbach ,,
Bernhard Schmid, senior und junior ,,
Die Musik in England 451
Johannes Filius Dei 452
Maklebit ,,
Blakesmit ,,
Brunham ,,

Seite
W. de Duncaster 452
Robert Trowell „
Reading . „
Gervasius de Anglia 453
Johannes Bennet Anglicus „
Zacarias Anglicanus „
Lionel Power „
Edmund Turges 457
William Cornishe „
Robert Fairfax „
John Dygon „
Englische Tonsetzer vor der Reformation.
John Charde, Richard Ede, Henry Parker, John Norman, Edmund Sheffield, Hamshere, Brown, Heydingham . . 458
Englische Tonsetzer aus der Zeit Heinrich VIII.
John Thorne, John Redford, Georg Etheridge, Richard Edwards, Robert Testwood, John Marbeck. „
John Taverner 459
Robert Johnson. „
John Shepherd 460
Robert Parsons „
Christopher Tye 461
Zeitgenossen von Tye.
Thomas Cawston, Heath, Robert Hasleton, Knight, Oakland, Robert White 462
Thomas Tallis 465
William Bird 466
John Bull. 470
Die englischen Madrigalisten 471
Thomas Morley, Bennet, Este, Cobbold, Farmer, Tomkins, Wilbye, Daniel Norcomb, John Mundy, Ellis Gibbons, John Hilton, George Marson, Richard Carlton, John Holmes, Richard Nicholson, Michael Cavendish, Thomas Hunt, Thomas Weilkes, Georg Kirbye, Robert Jones, John Lesley, Edward Johnson, John Milton 472
John Dowland „
John Mundy 473
Peter Philips „

Drittes Buch. Die italienische Musik des 15. Jahrhunderts 477
Antonio Squarcialupo 482
Aeltere Florentiner.
Florentiner Tonsetzer des 15. Jahrhunderts.
Joannes de Florentia, Jacobus de Bolonia, Ghirardellus de Florentia, Vincentius Abbas de Carimino, M. Laurentius de Florentia, Paulus Abbas de Florentia, Donatus de Florentia, M. Nicolaus prepositus de Perugia, Magister Frater Bartolinus de Padua, Magister Franciscus Cecus horganista de Florentia, Egidius et Guilielmus de Francia, M. Cacherias, [Chantor Domini nostri Pape,] Magister 483
Frater Andreas horganista de Florentia 484
Bartolomeus Organista Florentinus 488
Alexander Florentinus „
Franz Aiolles „
Der Codex von Piacenza „
Die Frottola. 488

Seite

Frottolisten.
Joh. Baptista Zesso 489
Josquin d'Ascanio 493
Nicolo Patavino „
Michael (Pesentus), Bartolomeus Tromboncinus „
Lodovico Milanese 497
Sebastian Festa 498
Oberitalische Tonsetzer:
Marco Cara, Georgius della Porta, Peregrinus Cesena, Johannes Brocchus 500
Antonius Capreolus Brixiensis, Honophrius Antenoreus, Nicola Patavinus, Nicolo Pifaro, Stringarius, Rossinus Mantuanus, Pietro di Lodi, Lodovico Milanese, Andreas de Antiquis Venetus, Francesco de Ana, (Organista Venetus), P. Zanin Bisan, Philippus de Lurano, Lodovico Fogliano, Josquin d'Ascanio, Antonio Rigum, Cariteo, A. Demophon, P. Scottus, Timoteo, Georgius Luppatus, Marcheto, Eneas, Diomedes, He. Dupré, Rasmo Lapicida 501
Fra Ruffin 502
Die venezianische Musik und ihre Ausläufer 504
Die Lautenschläger 513
Adrian Willaert 517
Perissone Cambio 528
Baldassare Donati (auch auf Seite 560) „
Pre Francesco da Treviso 529
Lodovico Balbi 530
Cyprian de Rore „
Gioseffo Zarlino 532
Fra Costanzo Porta 533
Claudio Merulo 535
Die italienischen Organisten „
Annibale Padovano „
Antonio Barges. „
Hieronymus da Bologna „
Girolamo Diruta, Guiseppe Guami, Paolo Quagliati, Luzzascho Luzzaschi, Ottavio Bariola 538
Girolamo Parabosco 539
Andreas Gabrieli „
Johannes Gabrieli. „
Tiburtius Massaini 560
Giulio Bello da Longiano „
Camillo Zanotti „
Alessandro Orologio „
Georg Kropacz (Sprengwedel) „
Vincenzo Bell'haver „
Giuseppe Guammi „
Francesco Guammi „
Paolo Giusto „
Giovanni Croce 561
Baldassare Donati „
Orazio Vecchi „
Adriano Banchieri 568
Alessandro Striggio 569
Orfeo Vecchi „
Francesco Croatti „
Francesco Bianciardi. 570

Seite
Giulio Giusberti (Julianus Eremita) 570
Paul Isnardi „
Marcantonio Ingegneri „
Lodovico Balbi „
Leone Leoni „
Matteo Asola 571
Vincenzo Ruffo „
Die Familie Antegnati, (Constanzo) „
Arcangelo Borsaro, Giulio Osculati, Curzio Valcampi, Benedetto Pallavicino, Geminiano Capilupo, Damiano Scarabello, Ippolito Baccusi, Valerio Bona, Giuseppe Belloni, Giovanni Contini, Maddalena Casulana, Francesco Portinaro, Giuseppe Caimo, Ippolito Sabino, Lelio Bertani, Giorgio Florio, Giambattista Bruni, Perissone Cambio, Francesco Bellamano, Ippolito Tromboncino, Laudarit, Gasparo Fiorino, Giangiacomo Gastoldi, Aureliano Bonelli . 571
Die deutsche, venezianisch gebildete Tonsetzerschule . . 573
Hans Leo Hasler „
Jacob Gallus (Händel) 574
Adam Gumpeltzheimer 576
Christian Erbach „
Gregor Aichinger (siehe S. 447) 577
Jacob Meiland 578
Martin Zeuner 580
Lucas Osiander „
Johannes Eccard „
Sethus Calvisius „
Hieronymus Prätorius „
Michael Prätorius „
Die Vorgänger Palestrina's in Rom und im mittleren und südlichen Italien 582
Costanzo Festa 583
Ghiselin Dankerts 585
Bartolomeo Escobedo 586
Franz Salinas 587
Juan Scribano „
Cristoforo Morales „
Franz Guerrero 591
Didaco Ortiz 593
Francesco Soto „
Jacob Arcadelt „
Claude Goudimel 596
Leonard Barré 599
Antonio Barré 600
Lamberto il Caldarino „
Pierre Lambert „
Francesco Menta „
Olivier Brassart „
Annibale Zoilo „
Charles d'Argentilly „
Christian Ameyden (Freund Palestrina's) „
Robino oder Rubino (Robino di Francia) „
Bernardi Lupacchino del Vasto „
Giovanni Animuccia „

Seite

Das übrige Italien.
Jhan Gero 602
Alfonso Della Viola 604
Francesco Della Viola 605
Giulio Fiesco ,,
Muzio da Ferrara 605
Domenico Ferrabosco. ,,
Micchele Cimatori ,,
Giovanni Spataro ,,
Andrea Rota ,,
Madrigalisten in Florenz 606
Francesco Corteccia ,,
Matteo Rampollini ,,
Pietro Masacconi ,,
Baccio Moschini ,,
Costanzo Festa ,,
Ludovico Fogliano ,,
Jacobo Fogliano 608
Giorgio Mainerio ,,
Pietro Ponzio ,,
Spirito l'Holste ,,
Bartolomeo Le Roy ,,
Giovan Domenico di Nola 609
Ascanio Trombetti ,,
Sebastiano Raval ,,
Pietro Vinci ,,
Antonio il Verso ,,
Achille Falcone ,,

ERSTES BUCH.

I.

Die Zeit der Niederländer.

ERSTES BUCH.

Die Zeit der Niederländer.

Erstes Buch.

Die Zeit der Niederländer.

Einleitung.

Das Jahrhundert von 1450 bis 1550 verdient in der Musikgeschichte recht eigentlich den Namen des Jahrhunderts der Niederländer. Dem niederländischen Musiker war, wie später dem italienischen, schon seine Heimat eine Empfehlung, denn die Niederlande galten für die Hochschule der Musik; selbst noch dann, als Italiens musikalischer Ruhm schon im vollen Glanze strahlte.[1])

Man pflegt die niederländischen Tonsetzer jener Zeit alle mit einander als die zweite niederländische Schule zu bezeichnen. Wenn nun bei ununterbrochen überlieferter Lehre und fortgesetzter Uebung wirklich ein gemeinsamer Zug zu erkennen ist, so hat doch diese sogenannte zweite Schule in ihrem Inneren eine so reiche Entwickelung erlebt, dass man sie selbst wieder in drei Epochen scheiden und diese nach ihren vorzüglichsten Vertretern als die Epochen Okeghem's, Josquin's und Gombert's bezeichnen könnte. Eine vierte Epoche, jene Orlando Lasso's, fällt schon mit der Zeit Palestrina's zusammen, mit welcher die musikalische Oberherrschaft auf die Italiener übergeht.

Eine kaum übersehbare Menge des Trefflichen hat jenes Jahrhundert hinterlassen. Das allgemeine Kunstvermögen der Zeit hob selbst die mittelmässige Begabung auf eine gewisse Höhe der Tüchtigkeit. Tinctoris glaubt einen der Musik besonders günstigen Einfluss der Gestirne annehmen zu dürfen, gibt aber doch auch zu, anhaltende und eifrige Beschäftigung mit der Kunst könne dazu beigetragen haben.[2])

1) So noch bis in den Anfang des 17. Jahrhunderts hinein. In dem Verzeichnisse des Hofstaates Kaiser Rudolph II. vom Jahre 1612 heisst es: „Und sollen hinfüro 16 Singknaben (doch auf Ihro Majestät Wohlgefallen) bei die Cantores gehalten werden, und wenn einer oder mehr derselben mutiren würde, so solle ihr einen zur zehrung wiederum an sein zuziehen 20 Karlsgulden, dann so er studiren wollte auf ein Jahr Unterhaltung 80 Karlsgulden in Niederlande richtig gemacht werden.“ (S. Aula Rudolphi etc., gedruckt nach dem zu Prag im Privatbesitze befindlichen Manuscript im Archiv der Geschichte und Statistik Böhmens, Dresden 1793, 2. Theil Seite 193 u. f.)

2) *„nescio, an virtute cujusdam coelestis influxus, an vehementis assiduae exercitationis infinitae florent compositiones“* sagt er.

Das fünfzehnte Jahrhundert, zugleich Abschluss des Mittelalters und Anfang der Neuzeit, bezeichnet in der Geschichte einen geistig sehr erregten Moment, und gerade in dieses Jahrhundert fällt auch eine höchst merkwürdige Entwickelung der Musik. Der Drang nach neuen Lebensformen, nach einer neuen Gestaltung der Dinge, einstweilen noch auf keine sichere Bahn gelenkt, äusserte sich in allen Kreisen des Lebens (bis selbst in die Tracht hinein) durch phantastische Ueberschwenglichkeit, durch launenhafte Willkür, selbst durch bunte Zerfahrenheit; und es ist davon auch in der gleichzeitigen Musik etwas zu spüren. Was hatte in dieser aufgeregten Lebensfülle nicht alles neben einander Platz! Die grellsten Gegensätze treten frei waltend zu Tage;[1] überall aber tritt die Charakteristik nach der einen oder nach der anderen Seite hin auf das schärfste bis in ihre letzten Consequenzen getrieben hervor. Hieran hat auch die Musik reichlich Theil. Man findet in ihr, ja in den Arbeiten eines und desselben Tonsetzers (zuweilen sogar in einem und demselben grösseren Werke) Sätze, welche auf der Höhe der reinsten Kunst vom edelsten Schönheitssinne eingegeben sind, und Sätze, die nichts sind als völlig abstruse, canonisch oder sonst überkünstelte Tongefüge. Eines wie das Andere von so energisch ausgeprägtem Charakter, dass er selbst dem völlig Abstrusen etwas eigenthümlich Interessantes gibt. Diese Musik bricht hervor wie ein starker Quell aus hartem Felsboden; sie ist nur im 15. Jahrhundert möglich und begreiflich.

Es hat dieses ganze Jahrhundert etwas Jünglinghaftes mit seinem Glauben an jenes mit unendlicher Begeisterung gesuchte Ideal, welches die Renaissance in dem Leben und den Werken der antiken Welt zu finden meinte, mit seinem Drange die ganze Breite und Fülle und Tiefe der Dinge zu erfassen; ein Drang, der den Seefahrer so gut über unbekannte Meere nach fernsten Inseln und Ländern trieb, als den Forscher in die Tiefen platonischer Speculation, aristotelischen Wissens, das man jetzt nicht mehr durch das theologisch-mystische Medium der Scholastiker, das phantastisch-getrübte der Araber, sondern an der reinen echten Quelle kennen lernen wollte. Es ist nicht ohne Bedeutung, dass Kaiser Maximilian I. sich damals den warnenden Spruch „Halt Mass“ zur Devise wählte; denn Mass zu halten war gar nicht im Sinne jener Zeit. In den Künsten zeigt sie sich denn

1) Man denke nur z. B. an Federigo von Urbino, bei dessen Anblick die Leute niederknieeten und ihm zuriefen: „*Dio ti mantenga Signore*“, und an Giovanni Maria Visconti, der mit seinen gräulichen Fanghunden dem „Quercio“ und der „Sibyllina“ in der Stadt zu seinem Vergnügen herumging — „*cacciando il Sangue umano, come fanno i cacciatori ne boschi le fiere salvatiche*“ wie Corio erzählt. Solche Contraste wären in allen Lebenskreisen nachweisbar.

auch jünglinghaft-phantastisch, verschwenderisch; und doch wirkten in den Drang auch vielfach Elemente des noch nicht völlig überwundenen Mittelalters hinein. Es zeigt sich auch in den Künsten durchaus die Mischung des streng Gebundenen mit jenem der Zeit eigenen Phantastischen: in der Architektur, wenn sich die entlehnten antiken Motive nicht zur einfach-organischen Construction des griechischen Tempels, sondern zu völligen seltsamreizenden Gedichten in Stein und Marmor, in deren Grundzügen die mittelalterliche Anlage noch recht wohl zu erkennen ist, zusammenbauen, überreiches, antiken Vorbildern mit feinstem Schönheitssinne nachgebildetes Zierwerk den Pilaster, das Gesimse, Thür- und Fenstereinrahmung überblüht und von da auf Schrank und Bank, auf Panzer und Schwertgriff des Kriegers, auf das Schmuckkästchen der Dame, auf Rand und Einband des bemalten Prachtbuches, auf Schüssel und Kanne des Schenktisches übergeht — in den Werken der Malerkunst, die bei strenger, fester, auch wohl trockener und magerer Zeichnung in tiefer Farbenglut leuchtend, in der bunten, seltsam-prächtigen Tracht dieser bald würdigen, bald himmlisch anmuthigen Gestalten, in dem zuweilen ganz abenteuerlichen Beiwerke, in den überreichen, aller Weltherrlichkeit vollen Landschaftsgründen, welche an Stelle der Goldgründe oder der abbrevirten Andeutungen der Localität getreten, mit der liebevollen, ja minutiösen Durchbildung aller Einzelheiten uns so ehrbar-märchenhaft, so vertraulich-fremd ansehen — und so auch in der Musik, welche ebenfalls das überaus streng Gebundene mit dem ganz überschwenglich Phantastischen wunderbar genug verbindet.

In Italien kann man dieses 15. Jahrhundert gar nicht mehr zum Mittelalter rechnen. Anders in Deutschland. Hier begann erst gegen das 16. Jahrhundert hin die von Italien ausgehende Anregung sehr entschieden einzuwirken, und nun erst kam auch hier die Zeit des classischen Humanismus, der Renaissancebauten und der Invasion der alten Heidengötter, welche hier freilich in's Altdeutsche übersetzt wurden, überhaupt in dem nordischen Klima nicht recht prosperiren wollten. Unverkennbar gestaltete sich hier die ganze Bewegung wesentlich anders als in Italien, wo die Renaissance vor allem auf den Genuss des Schönen, Edlen, Würdigen ausging, Baurisse zeichnete, verstümmelte Antiken ergänzte, von Platon und Cicero die philosophisch veredelte Durchbildung des eigenen Selbst lernen wollte, während sie sich in Deutschland sofort auf die Schulbank setzte und eine fleissige Gelehrte wurde.

In Frankreich bereiteten eben auch die letzten Jahrzehnte des 15. Jahrhunderts der Renaissance den Boden, ihr Sieg entschied sich aber erst, als Franz I. und Heinrich II. ganze Colonien

italienischer Künstler nach Frankreich verpflanzten und Schloss Fontainebleau der Centralpunkt einer nach allen Seiten hin wirkenden Kunstschule wurde.

In den benachbarten Niederlanden hielt alte Sitte und alte Art noch weit entschiedener nach. Die ernste, bedächtige Sinnesart des Niederländers nahm Neuerungen nicht eben leicht auf; — zudem hat sich das gute Alte in blühendem bürgerlichen Wohlstande und in reicher und glänzender Entwickelung der Kunst zu gut bewährt, um ohne weiteres für Neues dahingegeben zu werden. Die Malerschule der van Eyck hielt für ihre Heiligen echt niederländische Typen fest (wie schön und edel sie sich gestalten liessen, zeigen unter andern die Figuren des Genter Altars), und sie gab in Tracht, Beiwerk und allem ein idealisirtes Abbild niederländischen Lebens; dafür war sie aber auch mit vollem Herzen bei der Sache selbst. Die Gothik erlebte im 15. Jahrhundert in den Ländern nordwärts der Alpen, in den Niederlanden, in England, Frankreich und Deutschland, noch jene glänzende Nachblüte, die man die Spätgothik zu nennen pflegt und in deren brillant-kalleidoskopischem Zierwerk sich der phantastische Zug der Zeit ganz besonders Luft machte; es war das letzte Ausklingen des mittelalterlichen Kunstgeistes, ehe die neue Zeit kam.

In Italien hätte nun die Musik nothwendig schon damals in jene Bahnen einlenken müssen, auf welche sie um das Jahr 1600 gerieth, auf das Streben, die antike Musik, von deren Herrlichkeit man um so lebhafter träumte, je weniger man davon wirklich wusste, deren Wundersagen mit gläubiger Miene immer wieder nacherzählt wurden, unter ähnlichen Bedingungen und Modificationen „wiederaufleben" zu machen wie die antike Baukunst u. s. w.; sie hätte schon damals die Gestalten der Göttersage singend, tanzend und agirend auf die Schaubühne einführen müssen. Finden wir nun gleich bei den glänzenden Festzügen, den Festspielen zur Feier fürstlicher Vermählungen, den pantomimischen Tänzen und den Intermezzi recitirender Dramen die Mythologie in reichstem Masse mit hereingezogen und mit dem ganzen malerischen Sinne der Zeit und der Nation in Scene gesetzt: so fehlte es doch der Musik, um damit gleichen Schritt halten zu können, vorläufig noch an den entsprechenden Mitteln des Ausdruckes; sie war jedenfalls viel zu ernst und eigentlich auch noch viel zu schwergliederig, um sich in jenes liebenswürdige Geisterbacchanal so kurzweg stürzen zu können. Wenn sie nun aber rein, streng und keusch wie eine priesterliche Jungfrau in dem bunten Treiben dasteht, so ist dieses wesentlich auf Rechnung des Umstandes zn setzen, dass sie auch in dem im vollen Strome der Renaissance schwimmenden Italien von den Niederländern gepflegt wurde, die ihre heimische Kunst, wie ihre

heimische Denk- und Gefühlsweise, mit über die Alpen herübergebracht hatten. Die herrschend gewordene Ansicht der Zeit, welche in Sachen der Musik die Niederländer obenan setzte, war jedenfalls für die Musik sehr heilsam. Sie machte es den niederländischen Meistern möglich, unbeirrt von fremden Einflüssen, nach eigener Sinnesweise die Tonkunst zu üben und auszubilden; und diese Ausbildung traf gerade das Rechte, wie es der Musik eben noth that, sowohl in ihrer constructiven Technik als in ihrer ganzen Richtung überhaupt. Indem die Niederländer auf der Grundlage des autorisirten gregorianischen Kirchengesanges eine echt kirchliche Kunstmusik schufen, indem sie den Schatz alter Kirchenmelodien (aber auch ihrer heimischen Volksmelodien) zur Schöpfung wirklicher, nach höheren Kunstgesetzen gebildeter Kunstwerke verwertheten und den Schwerpunkt der Musik in die religiöse Tonkunst verlegten, bewahrten sie die Musik vor dem Geschicke, die Schule ihrer höheren Ausbildung bei den bunten, schnell zerplatzenden Seifenblasen jener Götteraufzüge, Tänze und Feste suchen zu müssen. Sie sicherten so der Musik für alle Folgezeiten die volle Würde und das volle Gewicht einer Kunst, während sie in dem lachenden Festtreiben raschen Lebens- und Kunstgenusses unrettbar der Verflachung verfallen wäre. Denn wie alle Kunst in ihrem letzten Grunde der Religion nahe verwandt ist und noch überall ihren ersten Ausgangspunkt von Religion und Gottesdienst genommen hat, so scheint es ein Gesetz, dass sie auch die Erstlinge ihrer endlich zu schöner Reife gediehenen Werke für Religion und Gottesdienst darbringen muss, soll sie anders die hohe Tochter des Himmels bleiben.

Italien aber übte auf seine Musiklehrer, die Niederländer, mit jenem wunderbar bildenden Einflusse, der diesem gelobten Lande der Künste eigen ist, eine sehr wohlthätige Rückwirkung aus: ihre Musik gewann dort ganz unverkennbar an Mass, Klarheit, Geschmack und nahm etwas von dem warmen, sonnigen Tone an, welcher von jeher die Kunst in Italien erwärmt und belebt hat. Insbesondere jene in ihrem innersten Wesen nordische, den älteren Niederländern der zweiten Schule eigene, zugleich phantastische und grübelhafte Spielerei mit der steten Wiederkehr kleiner scharf ausgeprägter Motive, welche gewissermassen an das Ornamentwesen der niederländischen Teppich- und Damastweberei erinnern könnte und mit ihren symmetrisch wiederholten Notengruppen zuweilen selbst schon der Notirung das Aussehen einer sonderbar regelmässigen Zeichnung gibt, wich grösseren, freieren und schwungvolleren Umrissen; die abenteuerliche Mensuralnotenklitterung, die Stachelsätze, (*cantus aculeati,* wie sie Sebald Heyden nennt) wurden immer seltener; das intricate Spitzengewebe kleiner, auf das Feinste ineinandergreifender Noten machte endlich der

Schreibart in grösseren, ruhigeren, überschaulicheren Notengeltungen völlig Platz. Die einzelnen „Künste“ des Tonsatzes gingen allmälig in der einen, ganzen, grossen Kunst des Tonsatzes auf.[1])

Daheim in den Niederlanden polterten die Webstühle und dufteten die frisch geöffneten Heringfässer zuweilen realistisch in die Idealträume des Künstlers hinein; in Italien aber umgab ihn eine ganz eigene Atmosphäre von Kunst, Kunstliebe und feiner, vornehmer Sitte, — das Behagen des Seins im schönen Süden, der warme Ton des Lebens, der Anblick der antiken Kuntwerke, mit denen sich die Hallen und Säle der Grossen zu füllen begannen, wie der eben ihrem goldenen Zeitalter entgegeneilenden neuen Kunst.

Den phantastischen Zug der Zeit aber brauchten sich die Niederländer nicht erst in Italien zu holen, sie fanden ihn eben so gut daheim. Er steckt denn auch ihrer Musik in allen Gliedern und macht sich ganz besonders in den berufenen seltsamen Satzkünsten Luft. Es ist in diesen allerdings hin und her noch etwas zu spüren, was mit der zur Zeit bereits von einer veränderten Weltanschauung überwundenen Scholastik und deren „spitzfindiger, wortkramender Methode“[2]) eine Art Analogie hat. Manche weitläufige Tonsätze über ein aus einigen wenigen Noten bestehendes, dem gregorianischen Gesange entnommenes, stets wiederholtes oder unter wechselnden Zeichen wiederkehrendes Motiv des Tenors, auf welches Motiv dann in den Gegenstimmen die kunstvollsten canonischen Nachahmungen und alle möglichen contrapunktischen Subtilitäten aufgebaut werden, können ganz unmittelbar an das Denkgebäude erinnern, wie es der scholastische Philosoph über irgend eine den Dogmen der Kirche entnommene Thesis aufthürmte. Aber noch weit entschiedener sind jene Künste als der richtige Ausdruck dessen zu verstehen, was damals in allen übrigen Künsten und in der Zeit selbst lebte. Burkhardt bemerkt in seinem „Cicerone“ über die Architektur jener Epoche sehr gut, dass „Marmor und Erz es nicht vermochten, alle Phantasien zu verwirklichen, denen sich die decorative Neigung des 15. Jahrhunderts hingab, dass man darum auf vielen Historienbildern als Beiwerk gemalte Baulichkeiten findet, bunt, überladen, bisweilen unmöglich, und doch oft nicht nur von grossem Reiz, sondern auch zur Kenntniss des Baugeistes jener Zeiten unentbehrlich.“

1) Ueber den *cantus aculeatus* s. 2. B. S. 492. Schnaase (Gesch. d. bild. Künste 7. Band S. 74) redet (bei Gelegenheit der Architektur) von der „Vorliebe der Italiener für bequeme, breite Verhältnisse, einfache Formen, übersichtliche Anordnungen, ihrer Abneigung gegen alles Verwickelte, Kleinliche, Künstliche.“ Von dieser Eigenheit nahmen die Niederländer etwas auf.

2) Schopenhauer, Parerga 1. Band S. 48.

Francesco Colonna, genannt Polifilo, träumt, ganz im Sinne seiner Zeit, in seinem *„Hypnerotomochia“* betitelten Buche (1499) fabelhafte, unmögliche Prachtbauten. Gerade so finden sich unter den Tonsätzen der gleichzeitigen niederländischen Componisten gar nicht selten völlig unmögliche und doch eigenthümlich anziehende Stücke, musikalische Combinationsprobleme, die schwerlich je ein Sängerchor auszuführen vermocht hat; denn es war die Musik auf dem Punkte angelangt, um in bedeutenden, zuweilen kühnen Versuchen die Grenzen ihres Reiches zu suchen, durch Stellung schwieriger Bedingungen, die keineswegs in der eben vorliegenden Aufgabe, (Missa, Motette u. s. w.) an sich einbegriffen waren, sondern äusserlich herbeigeholt wurden, das Mass der eigenen Kraft zu prüfen. Es ist dieses ein Schauspiel, wie es die gleichzeitige Malerei mit ihren Modellirungs-, Verkürzungs-, Perspectiv- und anderen Experimenten, ihren Anatomie- und Charakterstudien (Verocchio, Mantegna, Masaccio, Signorelli, Leonardo da Vinci u. a. m.) in sehr ähnlicher Weise zeigt. Wenn Kiesewetter von den Musikern sagt: „ihr Bemühen sei im Wesentlichen dahin gegangen einen reinen Contrapunkt unter irgend einem sich selbst willkürlich auferlegten Zwange *(Obligo)* hervorzubringen“, so ist das ganz richtig; nur darf es nicht so verstanden werden, als habe dabei der letzte Zweck in der eiteln Freude an der eigenen Geschicklichkeit bestanden. Die höchst ernste und gewissenhafte Arbeit dieser für die Entwickelung der Musik so überaus wichtigen Epoche ging vielmehr darauf aus: auf der gegebenen Grundlage des gregorianischen Gesanges und des Volksliedes die Polyphonie im unter den verschiedensten Bedingungen entstandenen, in sich zu organischer Vollendung und innerlicher Einheit geschlossenen Kunstwerke herauszubilden. Erhält nun die einfache Melodie, wie sie aus dem Innersten des erregten Gemüthes im einstimmigen Gesange hervorbricht, in der Polyphonie und durch die Polyphonie eine neue Bedeutung, und stellt sich ihr hier jetzt eine zweite, dritte Melodie als Gegensatz gegenüber, damit aus dem harmonischen Zusammenklingen dieser Gegensätze eine höhere Einheit hervorgehe: so darf die Polyphonie recht eigentlich ein dialektischer Prozess heissen. Den innersten Kern der Polyphonie bildet die Imitation. Sie betont mit Deutlichkeit den inneren Zusammenhang des Tongewebes, die Stimmen treten, indem sie einander antworten, unter sich in directen Wechselverkehr, endlich vollzieht die Melodie den dialektischen Prozess an sich und in sich selbst, indem sie ihre eigenen Glieder zu Satz und Gegensatz werden, das sonst in ihr zeitlich Getrennte gleichzeitig zusammenklingen lässt und die wechselseitige Beziehung ihrer einzelnen Glieder in einer neuen, höheren Be-

deutung zum Bewusstsein bringt. Jener dunkle Drang nach dem was der Kunst eben noth ist, welcher überhaupt in der Kunstgeschichte eine so grosse Rolle spielt, hat die Niederländer auf die Bahn des Canons, der Fuge gedrängt, gerade als diese der Musik noth thaten. Diese in ihrer Art höchsten Aufgaben konnten nicht mit gelegentlichen vereinzelten Versuchen bewältigt, es musste die ganze Kraft, die ausschliessende Bemühung darauf gerichtet werden. Diese Einseitigkeit der Niederländer ist gerade ihr Verdienst. Jene geistlose Ansicht aber, die in ihnen nur etwas erblickt, wie etwa Schüler aus dem *Collegium logicum*, welche wohl oder übel überall mit wohldressirtem, in spanische Stiefel eingeschnürtem Verstande die eben auf der Schulbank erlernte Form des Syllogismus anzubringen nicht müde werden,[1]) richtet sich selbst; die Messen und Motetten eines Hobrecht, Josquin u. s. w. sind denn doch wohl etwas mehr als blosse Schulexercitien. Die Polyphonie der Niederländer war in ihrem tiefsten Wesen der wahre und darum auch für alle Folgezeiten berechtigte Ausdruck einer grossen Culturepoche. Mochte das Mittelalter den Menschen, das Individuum fast nur mit vielen zu einer grossen Gesammtheit vereinigt gelten lassen, gehörte der Gelehrte der Universitätsfacultät, der Handwerker der Zunft, der Maler der Malergilde, verschwindet der mittelalterliche Baumeister im mystischen Dunkel der Bauhütte, so dass wir bei vielen Riesendomen den Namen ihres Erbauers nicht einmal traditionell wissen, erkannte sich damals der Mensch „nur in irgend einer Form des Allgemeinen": so ist es natürlich, dass, wie wir bereits an früherer Stelle bemerkt haben, dieser Geist der Gilde in den Niederlanden, wo er besonders mächtig war, auf dem Gebiete der Musik den vielstimmigen Kunstgesang, den vielverschlungenen, nachahmungsreichen Contrapunkt, reicher als in Italien blühen machte, während das letztere immer einen Zug zum Subjectivismus behielt. In gleicher Weise war es natürlich, dass selbst das Volkslied, der naivste und individuellste Ausdruck des in Bewegung gekommenen Gemüthslebens, sich gefallen lassen musste, zum kleinen, vielstimmigen contrapunktischen Cabinetsstücke verarbeitet, als Tenor in den Gang und Zug der anderen Stimmen eingewebt zu werden, seine Bedeutung als eigenberechtigte Melodie dem höheren Ganzen zu opfern.[2]) Im Chore verschwand der einzelne Sänger in der singenden Menge; für jeden einzelnen stand der Chor als Gesammtperson ein. In den grossen polyphonen Compositionen der Zeit begegnen wir kaum in einzelnen episodisch eingeschobenen Sätzen „*duarum*" oder „*trium vocum*", die aber dann doch

1) Forkel, Gesch. d. M. 2. Band S. 696.

2) Die moderne „Harmonisirung" einer Melodie ist etwas von Grunde aus Anderes als diese Verarbeitung.

wieder contrapunktische Geflechte und oft die „Entwickelung von zwei oder drei Stimmen aus einer", das ist strenge, zwei- oder dreistimmige Canons sind, dem halbschüchternen Versuche, einzelne sehr vorzügliche Sänger der Chorgilde für einen Moment aus der Menge hervortreten zu lassen.

So lange nun die Niederländer in Italien die musikalische Oberherrschaft behaupteten, herrschte mit ihnen auch jene Polyphonie, die sie aus ihrer Heimat mit herübergebracht, und drängte (sehr zum Heile der gesetzmässigen Festigung und Ausgestaltung der Musik) jene tief im italienischen Wesen begründete Neigung nach Individuellem einstweilen zurück. Erst gegen 1600 erhob sich dort die Monodie als das künstlerische Mittel, das musikalisch kunstbegabte Individuum zur Geltung zu bringen, in offener Opposition gegen den bisherigen Kunststyl. Sie ist die allerdings verspätete Geburt des Geistes der neuen Zeit, der Zeit der Renaissance, in deren eigenstem Wesen es liegt, dass sie den Menschen aus jenen mittelalterlichen Verbindungen löste und ihn als Individuum emancipirte. Italien nun aber war das eigentliche Land der Renaissance und also das Land, wo das Individuum als solches zuerst zur Geltung kam.

Wenn wir auf den missgeschaffensten Sculpturen des 12. Jahrhunderts in Italien finden, dass ihre Verfertiger, die Gruamons, Adeodatus, Ridolfinus, Biduinus, und wie sie alle heissen mögen, Namen und Jahreszahl sorgsam eingemeisselt, während wir in Deutschland bei den wundervollen Bildwerken der goldenen Pforte zu Freiberg, der Kanzel zu Wechselburg die Namen ihrer Meister nicht einmal vermuthungsweise anzugeben im Stande sind, wenn wir schon an der 1153 gegründeten Taufkirche zu Pisa die Inschrift lesen *„Deotisalvi magister hujus operis"* und vollends die gewaltige Domkuppel in Florenz, das erste Riesenwerk der neugeborenen Renaissance, uns sogleich den Namen Brunneleschо in Erinnerung ruft, während uns in den Domen zu Cöln u. s. w. kaum einfällt zu fragen, wer ihren gewaltigen Gedanken gefasst und verwirklicht habe: so spricht sich das beiderseitige Verhältniss auch hier ganz eigenthümlich scharf und bezeichnend aus. Und bezeichnend ist es, wenn zur Zeit als die niederländische Musik auf dem Gipfel ihres Ansehens stand, Graf Castiglione einen der Interlocutoren seines „Cortegiano" sagen lässt: „wahrhaft schöne Musik scheint es mir, dass man wohl und richtig aus dem Buche" (d. i. nach Noten, polyphon mit anderen Sängern) „zu singen verstehe, doch sehr viel schöner dünkt mich noch das Singen zur Viola, weil hier alle Süssigkeit des Gesanges von einem einzigen Sänger kommt und der Zuhörer weit besser den schönen Vortrag und die Melodie *(il bel modo de l'aria)* zu erkennen vermag, da sein Ohr nur von einer einzigen Stimme beschäftigt ist."

Es ist kein kleiner Beweis für die geistige Gewalt der niederländischen Musik, dass sie diese so tief im italienischen Wesen begründete Neigung zu einer Zeit, wo in Italien die Bejahung des Individuums ihre stärkste Geltung hatte, zu überwinden vermochte! Nennt doch Ottaviano Petrucci in der Vorrede seines ersten Notendruckes, des 95 polyphone, meist weltliche Compositionen niederländischer Meister enthaltenden *Odhecaton*, die polyphone Musik „so unentbehrlich Gott zu preisen, wie Hochzeiten und Gastmahle zu verherrlichen und das Leben erheiternd zu schmücken;" er will durch die Veröffentlichung dieser echten, edeln Musik im platonischen Sinne der Tugend wie dem Staate nützen und in ihr der strebenden Jugend ein nachahmenswerthes Muster hinstellen![1])

Und der heitere Merlin Coccaie (der Mantuaner Theophil Folengo) bringt in seinem Maccaronicon eine Prophetie über die künftige Herrlichkeit der Musik, das goldene Zeitalter der Tonkunst, welches durch Josquin de Près und seine Nachfolger emporblühen werde, eine liebenswürdig komische Mischung echter Begeisterung und burlesker Komik, virgilischer Redeschwung im Munde des Dottore der Comödie.[2]) Josquinische Motetten wurden vor den Grossen gesungen, wie später Concerte (Castiglione erzählt davon eine charakteristische Hofanekdote aus Urbino), was in

1) — — „musicam vero illam numerosam, sive discantum malis, sine qua non deum optimum maximum propiciamus, non nuptiarum solennia celebramus, non convivia, non quiquid in vita jucundum transmittimus." Und weiterhin „— puto — publice profuturam mortalibus — si quidem divinus ille Plato eas demum beatissimas fore civitates judicaverit in quibus adolescentes solida hac (qualemque ipse secutus ceteris videris praescripsisse) musica delectati, sordidis illis voluptatibus renuntiaverint; quod brevi futurum nobis maxime sperandum."

2) Es ist eine unverkennbare Parodie einer berühmten Ekloge Virgil's:
O ventura bonis felicia secla diebus
Florida monstrabit cum musica sacra Leonis
Sub spe Pontificis, quantum sit grata tonanti!
Nascere Phoebei decus, ô Josquine, senatus,
Nascere, qui primos in hac arte merebis honores.
O felix Bido, Carpentras, Silvaque, Broyer
Vosque leoninae cantorum squadra capellae:
Josquini quoniam cantus frifolabitis illos,
Quos Deus auscultans coelum monstrabit apertum:
Missa „super voces Musarum, lassaque farmi,
Missa super sextum, fortunam, gaudeamusque
Missaque de Domina, sine nomine, duxque Ferrarie;"
Partibus in Senis cantabitur illa: „Beata,
Huc me sidereo, se congè, praeter" — et illud
Compositum „miserere" Duca rogitante Ferrara.
Nascere Phoebeae laus ergo prima cohortis,
O Josquine, Deo gratissime, nascere mundo,
Compositure diu, quem clamet musica patrem!
Magnus adorabit tunc tua vestigia Brumel,

Venedig Anspruch auf Bildung machte, drängte sich in die Marcuskirche, um Meister Adrian Willaert's Vesperpsalmen zu hören, und Leo X. hatte seinen höchsten Genuss — wie vor ihm sein Vater Lorenzo magnifico — an den musikalischen Vorträgen seiner Capelle, geistlichen und weltlichen,[1] immer aber dem niederländischen Kunststyle angehörigen Gesängen. Es ist eine bemerkenswerthe, bisher viel zu gering angeschlagene Thatsache, dass von den schönheittrunkenen, genussesfreudigen Menschen der Renaissance in Italien, denen mit musikalischen Satzproblemen und Rechenexempeln schwerlich beizukommen gewesen wäre, die niederländische Musik, insbesondere auch die niederländische contrapunktische Chanson mit Begeisterung aufgenommen wurde. Sie hatten einen sehr fein empfindenden Sinn für das Wesen des Geistes echter Kunst, für das edel Gebildete, kunstgemäss Stylisirte, innerlich Gesetzmässige; alles dieses aber fanden sie in der niederländischen Tonkunst. Hier trat die Musik ebenbürtig in die Reihe der übrigen Künste ein und durfte den Anspruch stellen eine ihnen gleiche Würdigung zu finden.[2] Der polyphone Styl hat aber auch gerade in Italien zwei Stürme zu bestehen gehabt. Den ersten von der obersten Leitung der katholischen Kirche, also von Rom aus angeregten (als beim Tridentiner Concil die Abschaffung der Figuralmusik aus der Kirche in Frage kam) überdauerte er siegreich, weil er noch Lebenskraft für ein Letztes und Höchstes (Palestrina) in sich hatte, während der zweite auf weltlichem Gebiete von den Aesthetikern aus dem Hause Bardi und Strozzi in Florenz erregte Sturm ihn, der über seine Höhe hinüber war und zu entarten begann, stürzte. Da brach sich endlich die Monodie, als die eigentliche Tonkunst der Renaissance,

Joannes Motonus, Petrus de robore, Festa
Constans, Josquinus qui saepe putabitur esse,
Tuque pater Franchine novas componere normas
Incipe, et antiquas remove, squallore sepultas.

Statt „*gaudeamusque*“ zieht sich durch alle Editionen der *Maccaroneis* der Druckfehler *Missaque musque*. Mit Petrus de Robore ist wohl Pierre de la Rue gemeint. *Huc me sidereo, se congè* sind nicht, wie Fétis meint, verloren gegangene Messen Josquin's, sondern das *huc me sidereo* ist eine sechsstimmige Motette, das *se congè* ein sechsstimmiges weltliches Lied, mit dem *praeter* ist die gleichfalls sechsstimmige Motette „*praeter rerum seriem*“ gemeint. Ueber Bido oder Bidon, der also auch zu den Sängern Leo X. gehörte, spricht Castiglione (im Cortegiano, I.) mit grossem Enthusiasmus — „la manièra di cantare di Bidon, la quale e tanto artificiosa, pronta, veemente, concitata, e di cosi varie melodie, che i spiriti di chi ode si commovono et s'infiammano, et cosi sospesi par che si levino infino al cielo.“

1) Man bemerke, dass Folengo unter den von Leo's Capelle gesungenen Stücken auch das „*Se congiè*“ nennt.

2) Man möge bei Folengo die Abtheilung „*quatuor in voces post haec cantare comenzant*“ nachlesen und die Stelle „*sunt tamen insani quidam*“, wo der Humorist die Musikverächter abfertigt und mit einem äusserst überschwenglichen Lobe der Musik schliesst.

siegreich Bahn, emancipirte sofort das musikalische Individuum, wo denn sogleich virtuosenhafte Sänger und Sängerinnen auftreten und mit Begeisterung begrüsst werden, und selbst in der Kirche die Hymne sich gefallen lassen muss Vehikel für die Virtuosität einzelner Sänger zu werden. 1)

Bis dahin war freilich einstweilen noch ein weiter Weg. Die Musik, wie die Niederländer sie übten und auf die Italiener übertrugen, wurzelte durchaus im Boden des Mittelalters, aber sie trieb ihre Blätter und Blüten im milden Sonnenlichte der Renaissancezeit, das ihnen reinere Formen und wärmere Farben gab. Sie hat den wunderbar anziehenden Charakter des 15. und 16. Jahrhunderts aus gleichen Gründen mit diesem gemein. Die Denker, die Dichter des 13. und 14. Jahrhunderts, ein Thomas von Aquino, ein Dante, hatten die Kirchenlehre zum Fundamente genommen, an diese eine Welt tiefsinniger Anschauungen, Gedanken, Bilder und Entwickelungen anknüpfend, welche überall von den Reflexen jener Lehre beleuchtet, von ihr selbst durchdrungen und durch sie bedingt als selbstständige grosse Geistesthaten, als selbstbedeutende Philosophie und Dichtung dastehen, keine blosse Exegese des Gegebenen sind. In sehr analoger Weise bauten die niederländischen Tonkünstler auf den gregorianischen Kirchengesang als das überlieferte Heilige und aus seinen Elementen eine reiche musikalische Welt. Die Kirchentonarten, in ihrer ursprünglichen Fassung kaum mehr als Gesangformeln innerhalb der einzelnen Quinten- und Quartengattungen, entwickelten erst in dem vielstimmigen kunstvollen Tongewebe der Meister die ganze Fülle der in ihnen verborgenen Bildungsfähigkeit und ihre tiefsinnige Bedeutung; die gregorianische Melodie schon in ihrer planen Gestalt, gleich jeder urwüchsig-echten Volksweise voll eigenthümlicher Urkraft, liess erst hier den ganzen Umfang ihrer höheren musikalischen Bedeutung erkennen. Der Einblick in die kirchlichen Choralbücher, die Vergleichung der simpeln Melodie des Graduals, Missals oder Antiphonars mit dem was die Meister daraus zu entwickeln gewusst, vermag erst das ganze Verdienst dieser Kunstweise deutlich zu machen, überhaupt das volle Verständniss derselben zu eröffnen, eine Wahrheit, die auch noch von Palestrina und dessen Kunstgenossen gilt.

1) Eine höchst charakteristische Sammlung solcher Stücke enthält das Werk „il primo libro de Motetti a una voce, et in fine una salve regina à doi posta in Alfabeto, da D. Girolamo Marinoni da Fossambrone, Musico della Serenissima Signoria di Venezia in San Marco. Nuovamente composti e dati in luce. Con privilegio Stampa del Gardano in Venezia, aere Bartholomei Magni MDCXIIII.“ Ich werde dieses für die Geschichte der Monodie höchst wichtige Werk wie die ähnlichen von Radesca da Foggia, Giov. Francesco Capello, Serafino Patta, Ottaviano Durante, Bartolomeo Pesarino u. a. m. seiner Zeit ausführlich besprechen.

Es ist bemerkenswerth, dass Glarean die polyphonen Kunstcompositionen gewissermassen nur als eine Erweiterung der ihnen zu Grunde liegenden kirchlich-rituellen, planen Gesänge auffasst. Die *Missa de beata virgine,* die Antiphone *Gaudeamus*, das Responsorium *Emendemus* u. s. w., wie er sie in den Choralbüchern der Kirche findet, bleibt ihm die Hauptsache — in dem was Brumel, Josqin, Richafort u. A. dazu thaten, erblickt er eben nur eine die altehrwürdigen Weisen schmückende Beigabe[1]) und es dünkt ihm beinahe bedenklich, wenn er die dem planen Gesange entlehnte Grundmelodie nicht notengetreu nach den überlieferten alten Vorlagen wiedergegeben, sondern der darauf gebauten Composition zu Liebe irgendwie umgestaltet antrifft.[2]) Diese Auffassung Glarean's ist unverkennbar aus pietätvoller Ehrfurcht für die Gesänge der Kirche in ihrer autorisirten Grundgestalt hervorgegangen, aber das wahre Verhältniss bezeichnet sie keineswegs. Den Meistern des Tonsatzes war der gregorianische Gesang nichts weniger als ein durchaus unantastbares Heiligthum, sie behandelten vielmehr seine Motive mit der geistreichsten Freiheit, und dass ihre eigenen contrapunktischen Erfindungen für sie eine ganz andere und höhere Bedeutung hatten als die einer beiher in den Kauf gehenden und allenfalls entbehrlichen Ausschmückung des Tenors, ist unschwer zu erkennen. Die Meister standen ihren Tenoren ganz anders gegenüber als weiland die Discantoren. Je reicher und interessanter sich ihre Contrapunktik gestaltete, um desto entschiedener trat sie in ihrer selbstständigen Bedeutung auf. Der Wunsch, auf dem zuweilen wenige Noten umfassenden Tenor den nöthigen Raum für die Entwickelung eines reichen Tonsatzes, für das Spiel thematischer Entwickelungen, fugirter Nachahmungen u. s. w. zu gewinnen, hat zunächst jene augmentirenden Zeichen der Mensurirung, jene Devisen des *Crescit in duplum, in triplum* hervorgerufen, welche alle Noten des Tenors zu breiten Basamenten für den contrapunktischen Aufbau der übrigen Stimmen ausdehnen. Für den Blick tritt, wie die Noten dastehen, das Ritualmotiv des Tenors dann noch immer klar hervor, in der Ausführung aber verliert das Ohr den Zusammenhang der can-

1) Dodecachordon S. 103 über Richafort's Emendemus, S. 152 über Josquin's und Brumel's Missa d. B. V., über die Antiphone Gaudeamus. Auch selbst das weltlich bearbeitete Volkslied sieht Glarean in diesem Sinne an, S. 6 sagt er: „*in vulgata cantione basias me, quam Jodocus a Prato instituit.*“ Es ist das bekannte Lied *baisez moi* gemeint, von dem sich eine vierstimmige Bearbeitung und eine sechsstimmige findet — beide von Josquin. Die erste steht in Petrucci's *Canti B numero cinquanta* fol. 38, die andere in Tylman Susato's grosser Chansonsammlung 7. Buch fol. 12. Eine vierstimmige Messe von Petrus Roselli über eben dieses Lied findet sich in G. Rhau's *Opus decem Missarum.*

2) Man sehe was er im Dodecach. II. cap. 16 und 36 über die „*Licentia Symphonetarum*“ sagt.

tabeln Wendungen und mit ihm die Möglichkeit eines Wiedererkennens der Melodie, es hört nur langathmige Haltetöne durch den lebhafteren Gesang der Gegenstimmen hindurchklingen. Das Ritualmotiv verschwindet in dem ihn umgebenden Tongewebe wie der Reliquienknochen in dem ihn umfassenden goldenen Reliquiar mit seinem vielkünstlichen architektonischen Organismus an Ornamenten, Filigranverschlingungen, Statuetten u. s. w., wobei sich der fromme Pilger denn zuletzt freilich mit dem Gedanken beruhigen muss, das nicht sichtbar werdende Heiligthum stecke wirklich und wahrhaftig mitten in dieser prachtvollen Kunstarbeit. Aber eben so oft fassen die Meister den *Cantus firmus*, wenn er sich irgend günstig erweist, in seiner thematischen Bedeutung auf und nehmen ihn zum Motive wirklicher, oft höchst reicher und vielgestaltiger Durchführungen; zuweilen ist es auch wohl ein einzelner auffallender thematischer Schritt, der herausgegriffen und im motivbildenden Sinne verwerthet wird. Oder aber die Meister lösen einzelne von den schweren Haltenoten des Cantus firmus in bewegliches Zierwerk auf, oder sie zeichnen die Conturen der planen Melodieführung reicher und feiner aus. Sie entwickeln in allem diesen einen grossen Reichthum an Phantasie, oft auch einen sehr feinen Schönheitssinn. Der frei schaffende Geist belebt und veredelt, was die starre Buchstabentreue der Discantoren nur tödten konnte.

Die weltlichen Motive, die den Liedern oft für Messen (für Motetten nur sehr selten) entnommen wurden, erfahren eine ganz ähnliche Behandlung wie die kirchlichen Ritualmotive. — Die Art den Liedtenor in präcisen Noten, aber mit dem dehnenden Zeichen der Prolation u. s. w. zu schreiben, bleibt seit Dufay's Zeiten in Gebrauch, er verschwindet dann freilich auf Nimmerwiederhören zwischen den Gegenstimmen. Eben so oft aber, ja öfter tritt er in reicher thematischer Arbeit entschieden zu Tage und wird der bewegende Grundgedanke einer ganzen Messe, wobei er nicht selten in seine einzelnen melodischen Phrasen zerlegt und jede davon zum selbstständigen Thema der mannigfachsten Durchführungen erhoben wird. Die zahlreichen Messen über weltliche Volkslieder aber, wie wir dergleichen schon bei der ersten niederländischen Tonsetzerschule gefunden haben, sind kunstgeschichtlich wie culturhistorisch sicherlich eine der merkwürdigsten Erscheinungen. Man hat die Art ihrer Entstehung, ihre musikalische Bedeutung und ihren künstlerischen Werth gänzlich missverstanden und sie demgemäss zum Gegenstande zum Theil höchst eifervoller Anklagen gemacht: man hat darin Frivolität, Gedankenlosigkeit, Ungeschmack gefunden, jedenfalls den Beweis einer tiefen Entartung der kirchlichen Tonkunst, wie denn zuletzt, vorzüglich auch um dieser „Messen über weltliche Lieder" willen,

sogar die ganze Existenz der polyphonen Kirchenmusik in Frage gestellt worden ist. Ja wir sind in neuester Zeit belehrt worden: „das Volk habe seinen ganzen sinnlichen Trotz, seinen erfinderischen Ingrimm (!) gegen die Kirche aufgeboten, indem es dort seine heiteren, derben Lieder anstimmte,“ [1]) wobei, müssen wir folgern, die Tonsetzer nicht ermangelten über die „heiteren, derben Lieder“ ganze Messen zu componiren, um dem „erfinderischen Ingrimm“ ihrerseits gleichfalls Ausdruck und der Kirche ein recht in's Feld scheinendes Zeichen ihrer Verachtung zu geben!

Wir haben schon früher über die eigentlichen Ursachen dieser vielbesprochenen und doch räthselhaft gebliebenen Erscheinung einige Andeutungen gemacht; es wird jetzt nöthig werden die Frage eingehender und gründlich zu erledigen, da wir die Blütenzeit dieser Compositionsgattung vor uns haben.

Den Hauptpunkt kurz anzudeuten: es war diese Gattung von Compositionen für die niederländische Schule ein Erbstück aus der altfranzösischen, und ihre grosse Verbreitung ist nur auf diesem Wege erklärbar. Kiesewetter läugnet, auf die ganz werthlosen Zeugnisse eines Perrault und Laborde hin, die Existenz einer wirklichen Musik in Frankreich bis kurz vor Franz I., also vor dem zweiten Jahrzehnt des 16. Säculums. Aber je mehr musikalische Documente, sei es an theoretischen Tractaten, sei es an gearbeiteten in Noten aufgezeichneten Tonsätzen *(res facta)* aus der Epoche, welche Kiesewetter die „vor-Dufaysche“ nennt, aus dem bisherigen Dunkel an das Licht hervorgezogen werden, desto deutlicher tritt zu Tage, dass zwischen Frankreich und den Niederlanden in Sachen der Musik ein inniger Zusammenhang bestand, oder vielmehr hier wie dort eine gemeinsame Kunst betrieben wurde, die in den Niederlanden unter begünstigenden Umständen mehr und mehr emporblühte, während in Frankreich wilde Stürme die keimende Saat verheerten, und dass die erste niederländische Tonsetzerschule Dufay-Faugues als die Tochter einer altfranzösischen Musikschule angesehen werden muss, deren Centralpunkt Paris war. Auf Grundlage der neuesten Funde müssen wir, auf jene von uns bereits besprochene Periode einen Blick zurückwerfend, Einiges nachtragen, was zum Verständniss der eben jetzt zu besprechenden Periode von erheblicher Bedeutung ist. Wie Paris mit seiner weitberühmten Universität, dem „Lebensbaume im irdischen Paradiese, der brennenden Lampe im Hause des Herrn,“ wie Papst Alexander I. sie nannte, [2]) als der erste und wahre Sitz der Wissenschaft galt, zu dem die Schüler aus allen Landen herbeiströmten, hatte auch die Musik, welche als schöne Kunst

1) K. E. Schneider. Das musik. Lied in geschichtlicher Entwickelung. S. 113.

2) In der Bulle „*Quasi lignum vitae*“ vom 14. April 1255.

kaum, als Wissenschaft und Gottesdienst desto entschiedener gewürdigt wurde,[1]) an dieser Hochschule der Welt ihre, zum Theile sehr angesehene und berühmte Lehrer, wie unter Andern, lange vor Jean de Muris, jenen ersten oder älteren Franco, auch Franco von Paris genannt *(Franco primus, Franco Parisiensis)*, dessen Unterscheidung von dem jüngeren Franco, dem Franco von Cöln *(Franco de Colonia)*, mit dem er das Verdienst gemein hat einer der epochemachenden Meister der Mensurallehre zu sein, erst in neuester Zeit zweifellos gelungen ist.[2])

Warum war nun gerade Frankreich berufen? Weil die Musik wesentlich als Wissenschaft galt, der Centralsitz wissenschaftlichen Lebens aber die Pariser Universität war. Aber die Musik konnte trotz des Gelehrtentalars, den man ihr umhing, doch nicht ganz vergessen, dass sie eigentlich eine Kunst sei, die als Kunst geübt sein will. Den Theoretikern der Pariser Schule schlossen sich zahlreiche Praktiker an, oder vielmehr die gelehrten Theoretiker waren meist zugleich auch wohlgeübte Praktiker, welche in kunstvoller, spitzfindig-casuistischer Mensuralnotirung (und zwar der alten, schwarzen Note) mehrstimmig ausgearbeitete Compositionen geistlicher und weltlicher Art niederschrieben und zum Theile sehr umfassende Arbeiten fur den Gebrauch in der Kirche lieferten. Auch die improvisirenden Déchanteurs mögen sich oft in der ausgearbeiteten Composition versucht haben. Der Codex Nr. 37 im *Liceo filarmonico* zu Bologna enthält ein schwarz notirtes, der Schreibart nach etwa Binchois, Brasart u. s. w. verwandtes Credo *(Patrem omnipotentem* etc.), welches, mit dem Namen Tapisier bezeichnet, wohl jenem Tapissier angehören dürfte, den Martin le Franc zusammen mit Carmen und Cesaris das „Erstaunen von Paris“ nennt, sowie auch derselbe Codex von Carmen zwei Motetten *„Venite adoremus“* und *„Salve pater“* enthält. Die zahlreichen Tractate aus dem 13. Jahrhundert und zum Theile aus noch älterer Zeit, welche Coussemaker in seiner *„Nova series Scriptorum de musica medii aevi, a Gerbertina altera“* veröffentlicht hat, die Musikhandschrift der Bibliothek zu Montpellier mit ihren 340 Compositionen zu zwei, drei und vier Stimmen, jenen Déchants, Tripla, Quadrupla, Organum, Motet, Rondellus, Conductus u. s. w., welche die Musikformen im 12. und 13. Jahrhunderte repräsentirten und durch welche viele Erfindungen, die man, insbesondere auf Glarean's historisirende Andeutungen hin, lange und fast bis auf die neueste Zeit der Epoche Okeghem's

1) Roger Bacon erklärt in seinem *Opus majus*, das er 1266 an Papst Clemens IV. übersendete, die Musik als einen Theil der Theologie, zu der sie, nebst den anderen Wissenschaften, sich verhalte „wie die Finger zur Hand.“

2) Wir verdanken diese überraschende Entdeckung, wie so vieles Andere aus der Musikgeschichte jener Zeiten, dem trefflichen Coussemaker.

zuschrieb, bis auf den Anfang des 13. Jahrhunderts zurückdatirt werden, die dreistimmige (auch von Coussemaker herausgegebene) Messe aus den letzten Zeiten jenes Jahrhunderts, die ein hochschätzbares Denkmal der an der Kathedrale zu Tournay blühenden Sängerschule bildet[1]) — alle diese neuen Funde entrollen vor uns ein überaus interessantes Bild jener Epoche, in der die Musik mit allerdings anfangs noch unbeholfenen und taumelnden Schritten den Rückweg von der Wissenschaft zur Kunst antrat. Es sind dieses die wahren Zeiten der „Kindheit der Tonkunst" und es verdient wahrlich mehr als verkehrt zu heissen, wenn man der hochausgebildeten Kunst eines Josquin, ja selbst auch nur dem älteren Dufay gegenüber, deswegen weil man bisher keine älteren Kunstdenkmale gekannt und (ganz richtig) annahm, die Musik müsse doch auch einmal ihre Kinderjahre durchgemacht haben, von „rohen Erstlingsversuchen" sprechen zu müssen meint.

Der Verbreitungskreis jener ältesten Musikübung französischen Styles erstreckte sich nordwärts über Frankreich's Grenzen in das südliche Belgien, wo Tournay seinerseits wieder einen berühmten musikalischen Centralpunkt bildete,[2]) nach Flandern, Artois und dem Hennegau, südwärts über Burgund und Orleannais hinaus in das südliche Frankreich, wo sie sich zu Avignon in der päpstlichen Capelle einbürgerte und dann mit ihr nach Rom verpflanzt wurde. Noch weiter südwärts begegnen wir den spanischen Sängern von Pampelona. Nordwärts bei den Engländern war eine von der französischen verschiedene Notirungsweise im Gebrauche[3]) — dass die Italiener in der Mensurirung ihren eigenen *Modus Italicorum* anwendeten, wissen wir aus Anselm von Parma, Marchettus von Padua und Prosdocimus von Beldomandis. Diese Abweichungen bezogen sich aber nur auf Einzelheiten; die Grundgesetze, die Hauptzüge waren überall die gleichen und bilden die gemeinsame Regel der Mensurirung.

1) Messe du XIII. Siècle traduite en notation moderne et précédée d'une introduction, par E. de Coussemaker. Paris, Didron, Lille, L. Quarré 1861.

2) Coussemaker citirt nachstehende Verse eines Trouvère aus der Handschrift von Montpellier:

Quand se depart la verdure des chans
Et d'yver n'est pas nature frois sans
Ces trèble fis accorder a ij chans
Que primes fis malgré les mesdisans
Qui ont menti, que je les aportai
De mon pais, ce endroit de *Torno*
Diex, ils ont menti, bien le sai,
Pour ce qu'ils ont à usage que chant
Sache trouver concordant.

Der Eifer, mit dem der Trouvère seine Autorschaft vertheidigen zu müssen glaubt, spricht gerade für den Ruf, dessen Tournay genoss.

3) In einem Tractat des 13. Jahrhunderts in Coussemaker's *Nova series* heisst es: *habebat modum anglicanum notandi.*

„Vom 12. Jahrhundert an," sagt Coussemaker in seiner neuesten unschätzbaren Publication *(L'art harmonique aux XII. et XIII. Siècles)*, „war die harmonische Musik in ganz Europa in Aufnahme. Frankreich, England, Italien, Spanien pflegten sie mit Begeisterung; alle diese Länder besassen Meister von Ruf, und nach Hieronymus de Moravia wurde die *„doctrina vulgaris"* deswegen so genannt, weil sie allen Nationen gemein war." [1]) Zuletzt behauptete mit der Kunst der Niederländer auch ihre Notirungsweise überall den Vorrang. In den Frühzeiten ist es überall die gleiche Physiognomie des Tonsatzes, und mehr oder minder prägnant hervortretend, jene Herbigkeit und Leerheit der Harmonie, die durch den damaligen Gebrauch der vollkommenen Consonanzen entstand und durch das parallele Nebeneinandergehen verschiedener Melodien, welche einstweilen noch eine der anderen quer in den Weg liefen und sich hart anstiessen. Erst dann begann diese Anfängerkunst einer neuen, glücklicheren, erfreulicheren Gestalt zu weichen, als man (endlich) einsah, dass gerade die „vollkommenen" Consonanzen in solcher Anwendung etwas Detestables seien, und als man es gelernt die Stimmen selbstständig melodisch und doch in schöner Eintracht mit einander hinwandeln zu lassen, wie es schon Dufay vermochte, und wohin schon H. de Zeelandia, sein Vorgänger, einzulenken begann. Jene Gemeinsamkeit der Grundlagen hinderte nicht die nach Verschiedenheit von Ländern und Nationalitäten sich verschieden und individuell gestaltende Ausführung der Einzelnen.

Eine ganze Reihe von Namen jener Epoche ist an das Licht hervorgetreten: Dank seines einem neuestens durch Coussemaker veröffentlichten Tractate *„de mensuris et discantu"* im britischen Museum, der, zu Ende des 13. Jahrhunderts geschrieben, offenbar von einem wohlunterrichteten Verfasser herrührt. Hier treffen wir die Namen von Meistern, die theilweise in's 12. Jahrhundert zurückreichen, voran einen Meister Leoninus, dessen grosser *Liber organi de gradali et antiphonario* im Gebrauche blieb, bis Magister Perotinus, genannt Perotinus magnus, der ein „trefflicher und besserer Discantor als Leoninus war", das Buch umarbeitete und verbesserte. Perotinus, heisst es weiter, habe auch vortreffliche Quadrupla gemacht, mit einem Ueberflusse harmonisch kunstvoller Färbung *(cum abundantia colorum armonice artis)*, ferner „sehr edle" Tripla, dann einfache, zwei- und dreifache Conducte (der Codex von Montpellier enthält etwas von seinen Compositionen). Seine Bücher, d. i. seine musikalischen Notirungen, galten denn auch im Chore der Kirche Notre-dame zu Paris *(in coro Beatae Virginis majoris ecclesiae Parisiensis)* wie billig als Haupt-

1) a. a. O. S. 143. Die Stelle aus Hier. de Mor. findet man im ersten Bande der *Nova series scriptorum* S. 97.

und Musterwerke, auch Johann de Garlandia preist seine Quadrupla als ganz vorzüglich — bis in Meister Robert de Sabilone ein Mensuralist kam, der, wie unser ungenannter Gewährsmann berichtet, als Lehrer die bereits von Perotinus im Vergleiche zu den Vorgängern kürzer zusammengefasste Lehre noch mehr abkürzte, aber doch noch immer weitläufig genug war, übrigens die Arbeiten Meister Perotin's einer neuen Redaction unterzogen zu haben scheint. Ein noch besserer Praktiker der Mensuralnotirung sei dann Petrus (de Cruce?) gewesen, wogegen der Pariser Petrus Trothun in Orleans von der mensurirten Musik nicht viel, wohl aber den planen Gesang gut verstanden habe. Neben diesen Meistern blühten noch andere, wie der „alte Pariser" Thomas de St. Juliano (de St. Julien), der in der Notirung wiederum mehr der älteren Praktik den Vorzug gab, Theobaldus Gallicus, Meister Simon de Sacalia, ein Meister Johann von Burgund (de Burgundia), Jean le Fauconnier (le Fauconer) genannt Probus aus der Picardie u. s. w.[1]) Endlich aber traten die beiden Franco reformatorisch auf und änderten mannigfach die bisherigen Regeln. Franco von Cöln hat, wie wir sehen, ganz Recht, wenn er in einigen allgemeinen Worten darauf hindeutet, dass vor ihm viele die Mensuralmusik gepflegt haben, und er ist nicht blos Ueberlieferer einer überkommenen Kunstpraxis, sondern hat Verdienste um die Neugestaltung derselben.

Ueber den Kirchengesang wurde der weltliche keineswegs vernachlässigt. Coussemaker macht darauf aufmerksam, dass die Trouvères nicht blos als Melodiker, sondern auch als (allerdings im Sinne ihrer Zeit und Kunstentwickelung) kunstgerechte Contrapunktisten eine bedeutende Thätigkeit entwickelten. Neben dem bereits bekannten Adam de la Hale von Arras nennt Coussemaker auf Grundlage seiner neueren Forschungen als zweifellos zu den von ihm sogenannten *trouvères-harmonistes* gehörig: Gillon Ferrant, Moniot von Arras, Moniot von Paris, Jean de la Fontaine, den Prinzen von Morea, Thomas Herrier. In welcher Art diese Meister ihre selbst erfundenen, oft von glücklichem Sinne für fliessenden und ansprechenden Gesang eingegebenen Melodieen zu mehrstimmigen, allerdings noch sehr barbaristischen Kunstsätzen zu gestalten versuchten, haben wir bereits mitgetheilt. Für die Kirchencomponisten aber bildeten ganz besonders die Weisen des *plain-chant,* des planen (gregorianischen) Gesanges die eigentliche Grundlage ihrer Kunstcompositionen; unser Anonymus bringt darüber die nicht uninteressante Notiz, dass die Organisten [d. i. die Harmoniker][2]) in ihren Notirungen das

1) S. Coussemaker, *Nova series* etc. S. 341—344.

2) Der Anonymus sagt: „organum, prout universales antiqui nominaverunt, et hoc est prout concordaverunt sonos cum sonis."

System von fünf Linien anwendeten, aber bei den Tenoren der Discante von nur vier Linien, weil man gewohnt war den Tenor dem planen Kirchengesange zu entnehmen, der herkömmlicher Weise auf vier Linien notirt ist.[1])

Die constructive Technik dieser Tonsätze entspricht den Lehren vom Discantus, wie sie in den gleichzeitigen Tractaten vorgetragen werden. Es ist das System der Gegenbewegung mit zusammentreffenden vollkommenen Consonanzen. In nur zwei Stimmen ist es bis zur letzten Consequenz durchführbar, ein hinzutretendes Triplum u. s. w. muss dann aber schon nothwendig die gleichartige Bewegung *(motus rectus)* mit der ersten oder zweiten Stimme machen, wobei man, wie bekannt, noch im 13., ja trotz des wohl gerade durch die schlechte Wirkung parallel einhergehender vollkommener Consonanzen, wie man sie in allen Rondellen, Conducten u. s. w. zu hören bekam, von einsichtsvollen Lehrern endlich strenge ausgesprochenen Quinten- und Octavverbotes bis tief in das 14. Jahrhundert hinein parallele Quinten und Octaven, diesen Nachhall des uralten Organums, ungescheut brauchte. Die Messe von Tournay zeigt völlig diese einstweilen noch sehr rohe Praxis: gegen den Tenor als tiefste Stimme stellt sich der Motetus (gleich im ersten Kyrie) in beständigen discantgerechten Gegenschritten; im Triplum, der dritten und höchsten Stimme, herrscht schon etwas mehr Freiheit — der Componist hatte wenigstens die Wahl sein Triplum abwechselnd dem Tenor oder dem Motetus als Parallelstimme aufzusetzen — weiterhin im Gloria u. s. w. verläuft sich diese Stimme in jene geschnörkelten, unruhigen und doch steif-leblosen Figurationen, welche als „*Floraturae*“ für die Zierde eleganten Gesanges galten, und die auch der Verfasser des vorhin citirten Tractates bei Meister Perotin als „*colores et pulchritudines*“ rühmt.

Diese Art von Composition war weit mehr, was das Wort im buchstäblichen Sinne sagt, ein blosses Zusammensetzen, eine Art rein mechanischer Operation als wirkliche Erfindung; und Nothbehelf eines mechanischen Zusammenfügens war eben auch das unnatürliche Bündniss zwischen geistlich und weltlich, jene dem Tenor einer wirklichen Kirchenmelodie als Gegenstimmen aufgezwungenen Chansons, die schon den Unwillen des Papstes Johann XXII. erregten. Es ist eine Eigenheit der barbaristischen Kunst, wenn sie mit noch schwer unbehilflicher Hand ein Werk zusammenfügen soll, an der eigenen Erfindungs- und Gestaltungskraft verzweifelnd, kurz und gut nach fremder fertiger Kunstarbeit

1) Sed nota, quod organiste utuntur in libris suis quinque regulis, sed in tenoribus discantium quarto tantum, quia semper tenor solebat sumi ex cantu ecclesiastico notato quatuor regulis (Coussemaker, Nova series etc. S. 350).

zu greifen, um sie, wie es nun eben gehen will, in ihr Werk einzufügen. Man möge sich erinnern, wie in den Zeiten, als auf den Trümmern der antiken Cultur eine neue ihre ersten Keime trieb, die Dichter und Schriftsteller des 10. Säculum ihre Dichtungen und prosaischen Aufsätze „mit Fragmenten aus den Classikern schmückten, die sich darin völlig so ausnehmen, wie die Reste von Friesen und Säulen, die man in die Kirchen und Paläste des Mittelalters einflickte",[1]) und in welcher Art die Baumeister mit dem Material umsprangen, welches die zerfallenden antiken Prachtgebäude gewissermassen als herrenloses Gut boten. Sie componirten, das heisst setzten mit den antiken fertig daliegenden Baugliedern ihre eigenen zuweilen sehr barbaristischen Bauten zusammen, die zusammengerafften Säulen mussten sich in Reih' und Glied stellen; war eine zu lang, so wurde sie ohne Gnade verstümmelt, war sie zu kurz, so musste sie sich das Einsetzen roher Zwischenglieder gefallen lassen u. s. w. Endlich stand der Bau fertig da, oft, wie Goethe von der Capelle S. Crocefisso bei Spoleto sagt, „nicht dumm aber toll zusammengeflickt". Der Discantor griff nach der fertigen fremden Liedmelodie wie der Architekt nach der fertigen fremden Säule, er zerstückte, flickte zusammen, verstümmelte, verlängerte, schob ein, bis es zum gegebenen kirchlichen Grundplan des *Cantus firmus* leidlich passen mochte. In diesem Herbeiziehen einer ganz fremden Melodie lag eine Art dunkeln Gefühles für die künstlerische Berechtigung und Nothwendigkeit einer wirklichen Gegenmelodie (nicht blos einer wie zufällig durch das mechanisch beobachtete Gesetz der Gegenbewegung entstehenden), einer Gegenmelodie, die man sich vorläufig nicht anders als durch eine solche gewaltsame Anleihe zu verschaffen wusste. Dass nach weltlichen Chansonmelodieen gegriffen wurde, erklärt sich ganz einfach durch den Umstand, dass der dem Kirchengesange entnommene Tenor die Hauptsache war und bleiben musste; eine zweite Kirchenweise als Gegenmelodie zu nehmen würde zweifelhaft gelassen haben, welche von beiden als die Hauptmelodie zu gelten habe, was für die praktische Verwendung des Gesangstückes nach der Ordnung des Kirchenjahres keine ganz müssige Frage war (dass man später bei gesteigerter Uebung doch zwei und mehr Kirchenmelodieen zusammenband, macht in der Hauptsache keinen Unterschied). Die *Trouvères harmonistes* beobachteten, wie zur Vergeltung, allem Anscheine nach das entgegengesetzte Verfahren: sie unterfütterten ihre frei erfundenen weltlichen Chansons mit irgend einer Kirchenmelodie, die dazu passte und nicht passte; man war den Mischmasch von geistlich und weltlich einmal eben gewohnt worden. War es nun offenherzige Ehrlichkeit oder wollte man sich den Ruhm der geschickten Zusammenfügung des Hete-

1) Gregorovius, Rom im Mittelalter, 3. B. S. 536.

rogenen nicht entgehen lassen: man schrieb genau und gewissenhaft die Texte, geistlich und profan, unter die dazu gehörigen Noten. Dass man aber bei der Aufführung mitten in den Ritualtext hinein auch die profanen Worte der Nebenmelodie habe hören lassen, ist trotz aller Ungenirtheit der Zeit in kirchlichen Dingen doch nicht wohl anzunehmen. Papst Johann XXII., dem es an Rügeworten gegen den entstellten, überwürzten Kirchengesang wahrlich nicht fehlt, und der das ,,Hineinpfropfen gemeiner Motete" ganz ausdrücklich tadelt, würde, wenn schon das Einweben der weltlichen Melodie anstössig befunden wurde, doch wohl auch erwähnt haben: ,,dass man die geheiligten lateinischen Worte der Liturgie zusammen mit profanen, zuweilen sogar anstössig-ärgerlichen Versen in der Vulgarsprache *(Vernacula, eloquium vulgare)* hören lasse". Und wenn spätere Kirchenvorsteher [Lindanus von Ruremonde, Johannes Rotus von Breslau][1]) und Gelehrte [Agrippa von Nettesheim, Erasmus u. s. w.] gegen die wirkliche oder vermeinte Entartung der Kirchenmusik eifern, so klagen sie über Unverständlichkeit des Textes, aber vom Einmischen weltlicher Texte wird nirgends auch nur die leiseste Erwähnung gemacht, (die *Farciturae* und *Versus intercalares* waren durchaus geistlichen Inhaltes).

Was nun ursprünglich Nothbehelf der Ungeschicklichkeit gewesen, wurde später für Geschicklichkeit und erlangte Uebung sogar ein willkommenes Mittel sich zu bethätigen. Jedenfalls hatte die Macht langer Gewohnheit das Befremdliche der Einführung weltlicher Lieder in den Kirchengesang so gründlich beseitigt, dass man es endlich für etwas ganz Unverfängliches und Selbstverständliches ansah, um nicht zu sagen, für Etwas, das zur Sache gehörte. Die niederländischen Componisten der ersten Schule fanden es in diesem Sinne in den Werken vor, die man ihnen in ihren Schülerjahren als mustergiltig vorgehalten haben mag, und nahmen arglos die überkommene Uebung in ihre gereiftere Kunst herüber. Je mehr die Composition aufhörte eine blosse Zusammensetzung gleichzeitig möglicher Intervalle zu sein, wie sie zur Zeit des Déchantirens gewesen, je mehr sie sich zur Entwickelung thematischer Durchführungen gestaltete, um desto einleuchtender musste den Meistern auch der thematische Werth der Motive werden, die sich aus den Liedweisen gewinnen liessen, bis diese endlich, ohne weiter durch eine mit ihnen in ein unnatürliches und unerfreuliches Bündniss zusammengezwungene Ritualmelodie beirrt und gehindert zu werden, ihr ganzes musikalisches Vermögen selbstständig zu entwickeln gestatteten. Und welche wahr-

1) Er nannte (schon im 15. Jahrhundert, denn er wurde 1482 zum Bischofe gewählt) die Figuralmusik den „krummen Gesang" und wollte sie ganz aus der Kirche verbannen. (D. Schikfuss, Schlesische Chronik. S. 177.)

haft erstaunliche Fülle musikalischer Gestaltungen haben nicht die Meister aus den Motiven von Liedern, wie *l'omme armé, malheur me bat* u. a., zu entwickeln verstanden! An Profanation dachte niemand; mochten auch die Namen der Messen zuweilen noch so wunderlich klingen, das Alltagleben hatte einen poetischen Zug, darum büsste das ideale Leben der Kunst und Frömmigkeit nichts ein, wenn es jenes andere abspiegelte und zugleich verklärte; das Heilige wurde dadurch dem Niederländer nicht entweiht, wohl aber umgekehrt das Alltägliche geheiligt[1]). Dieser Umstand kam freilich nicht mehr in Betracht, als es sich um das Verbot der ganzen Gattung handelte, und gleich vor allem die Namen der Messen waren nichts weniger als geeignet sie bei den Vätern des Tridentiner Concils zu empfehlen. Gleichwohl dachte Meister Gaspar bei seiner Messe über das Lied *„O Venus bant"*[2]), wo eine heidnische Göttin zum Aushängeschilde einer Kirchenmusik dient, sicherlich so wenig etwas Arges, als der fast gleichzeitige Filarete, wenn er auf der grossen Broncethüre von St. Peter in Rom seine Reliefdarstellungen von Heiligengeschichten mythologisch mit dem Raub des Ganymed, Hercules und Nessus u. s. w. oder mit der Fabel vom Fuchs und Kranich und anderem ähnlichen einrahmte. Was wollte gegen solche Züge ein blosser Titel, eine blosse Melodie sagen? Es dürfte endlich noch ein Umstand gar nicht ohne Gewicht und Einfluss gewesen sein. Das Ritualmotiv war von einem Nimbus von Ehrwürdigkeit umgeben, es musste gewissermassen rücksichtsvoll behandelt werden. Beim weltlichen Liede fiel dies Bedenken weg, der Tonsetzer konnte es nach Belieben wenden und formen und umformen, wie er es für seine musikalischen Zwecke für gut fand. Besonders für Sätze im gemischten Contrapunkt war das ein überaus grosser Vortheil. Vergleicht man z. B. die Messen von Carpentras über weltliche Lieder mit

1) In dem trefflichen Buche von Dr. Alfred Woltmann „Holbein und seine Zeit" 1. Theil S. 25 bemerkt der Autor über Martin Schongauer: „sein feines Stylgefühl zeigt sich besonders darin, dass er nicht wie die Niederländer genrehafte Episoden in die heiligen Darstellungen einwebt. Er theilt mit ihnen die Freude am Häuslichen und Alltäglichen, aber er findet die rechte Stelle dafür. Nicht in die religiösen Scenen zieht er die Momente des gewöhnlichen Lebens mit hinein, sondern er zweigt sie ab, als selbstständigen Vorwurf für die Kunst." Mich dünkt dieser tief im nationalen Leben begründete Zug sehr merkwürdig, und es ist sicher keine Analogieenspielerei, wenn man in der Musik den ähnlichen aufsucht. Man sollte solche Erscheinungen, wie die Messen über Volkslieder, schon um der grossen Menge, in der sie auftreten, willen, in ihrem Wesen zu begreifen und zu begründen suchen, statt darüber ein wohlfeiles Gelächter aufzuschlagen, oder sich ästhetisch zu erbosen, oder, wie Baini, mit dem Gesetzeshammer der Liturgie darauf los zu dreschen.

2) Dasselbe Lied findet sich in einigen weltlichen Bearbeitungen, von Josquin *(Odhecaton)*, von einem Ungenannten *(Canti cento cinquanta)*, handschriftlich von Alex. Agricola (Codex der Bibl. Casanat. in Rom).

den contrapunktischen Arbeiten dieses Meisters über kirchliche Hymnen, so wird man den Unterschied klar erkennen. Uebrigens aber wird durch die wie aus einem verschüttet gewesenen Schachte wieder zu Tage geförderten Denkmale der altfranzösischen Musikschule die grosse Wichtigkeit, welche man bisher dem niederländischen Volksliede für die allerersten Anfänge der Contrapunktik allzu ausschliessend zuschrieb, auf ein bedeutend beschränkteres Mass herabgesetzt; wenigstens erscheint Baini's und Kiesewetter's Ansicht nicht mehr haltbar: „dass der Contrapunkt in den Niederlanden zuerst in fröhlichen Zirkeln zu beliebten Liedern ausgeübt, und dann an den Höfen zur Unterhaltung der Grossen eingeführt worden, ehe er den Weg in die Kirche fand".[1]) Man mag diesen Incunabeln der Polyphonie alles mögliche Gute und Vortheilhafte nachsagen: aber zu glauben, dass sie jemals im Stande gewesen sein sollen, in „fröhlichen Zirkeln" den einfachen, natürlichen Liedersang mit Vortheil zu ersetzen und mit den verzwickten Spitzfindigkeiten ihrer haarspaltenden Mensurirung und ihrem Mangel an fasslichem Wohlklange „Grosse" zu belustigen — heisst ihnen unerhört schmeicheln. Kiesewetter, der unter dem „Déchant" (Discantus) eben nur ganz rohe, improvisirte „Zusammensingerei über dem Buche" und unter „Contrapunkt" die ausgebildete Lehre, wie sie sich z. B. bei Tinctoris findet, verstand, und dem die Kenntniss der verbindenden Zwischenstufen fehlte, der ferner in Machaut's Krönungsmesse nichts mehr als nur einen nach seiner Meinung ganz vereinzelt gebliebenen rohen Versuch eines entschlossenen „Naturalisten" erblickte, ohne auch nur zu ahnen, dass dieser vermeinte Naturalist noch um 1400 von Hugolinus von Orvieto als Autorität und als Haupt einer Schule genannt wird, und dass seine Compositionen auch in Italien berühmt und beliebt waren,[2]) hatte eben auch keine Ahnung, dass die altfranzösische Schule (deren Existenz er sogar ganz läugnet) höchst umfassende und zahlreiche Arbeiten für die Kirche geliefert, dass die wieder aufgefundenen Stücke dieser Art die ganz gleich ausgebildete oder, wenn man will, gleich rohe Handhabung des Contrapunktes zeigen, wie die Chansons eines Adam de la Hale, und dass sich — wir haben zu zeigen versucht warum — geistlich und weltlich so vollständig in einander verschmolzen, dass die Praktik

1) Kiesewetter, Gesch. d. Musik. S. 45.

2) Im dritten Buche, welches von der Mensuralmusik handelt, sagt Ugolino in dem Capitel „de opinione Guilielmi de Mascandio et aliorum" Folgendes: Iste Guilielmus in musicis disciplinis fuit singularis et multa in ea arte optime composuit, cujus cantibus temporibus nostris usi sumus bene politeque compositis, ac dulcissimis harmoniarum melodiis ornatis. Sed quamvis dulcissima fuerit iste cantus harmonia refertus, tamen duabus in mensuris errorem commisit u. s. w. Das folgende Capitel trägt die Ueberschrift: Ratio dicti Guilielmi *et suorum sequacium.*

der Kunst beides ganz gleichartig erfasste, das weltliche Lied mindestens nicht den Vortritt hat — am wenigsten aber Anlass wurde den Contrapunkt in die Kirche einzuführen. Der Messe von Tournay, also einer dem Adam de la Hale wenigstens gleichzeitigen Composition, ist ein dreistimmiges *Ite missa est* angehängt, bei welchem der Tenor kirchlich intonirt, während der Motetus einen lateinischen Denkspruch *(mot)* darein singt, welcher die Armen (oder gar die Sänger selbst?) der Mildthätigkeit der Mächtigen empfiehlt *„cum venerint misere degentes ad ostium vestrum“* u. s. w., das Triplum aber ein richtiges weltliches Lied darauf setzt *„se grasse n'est a mon maintien“*. Das Ganze ist noch völlig barbarisch, aber es ist unverkennbar durchaus die noch frühe und rohe Gestaltung eben desselben Styles, dem, schon ausgebildeter, wir in den älteren, noch schwarz notirten Chansons von Dufay und Binchois wieder begegnen, von denen hinwiederum in steigender Ausbildung der gerade Weg zu den Chansons Okeghem's, Barbireaux und weiter bis auf Josquin, Compère und Willaert führt. Und doch ist jenes *Ite missa* sicher als geistliche Musik gemeint. Der grossartig herrliche Styl der grossen kirchlichen Singemusik, der endlich in einem Palestrina gipfelt, darf es also ablehnen, seine Entstehung einem in die Kirche — der Himmel weiss wann, der Himmel weiss wie — eingeschmuggelten musikalischen Gesellschaftsspiele verdanken zu sollen. Freilich hat es auch eine Zeit gegeben, wo man, als Seitenstück zu dieser Ansicht, alles Ernstes das Wesen der Gothik zu erfassen und ihre Entstehung vollständig zu erklären meinte, wenn man in den himmelan ragenden Domen nichts weiter als in's Colossale ausgeführte Nachahmungen kleiner geschnitzter Reliquienschreine und Paramentenkästchen erblickte.[1]) Die Messen Dufay's sind und bleiben in ihrer reinen Schönheit noch immer eine überraschende Erscheinung, selbst wenn man die um mindestens ein Jahrhundert ältere Kunst der Messe von Tournay als Vorstufe in's Auge fasst; aber behaupten zu wollen, dass sich ein Kirchenstyl von dieser Hoheit und Reinheit über Nacht aus dem Spielwerk kleiner Liedweisen entwickeln konnte, hiesse geradenweges Wunder statuiren.

Wie nun aber diese Kunstweise in der Kirche und für die

1) Allerdings, und leider, findet sich diese Ansicht auch bei Goethe (S. sämmtl. Werke, Ausgabe in 40 Bänden, 31. Band S. 28): „Ich überspringe“ heisst es „viele Jahrhunderte und suche ein ähnliches Beispiel (wie die Metopen und Triglyphen des dorischen Tempelstyles) auf, indem ich den grössten Theil sogenannter gothischer Baukunst aus den Holzschnitzwerken zu erklären suche, womit man in den ältesten Zeiten Heiligenschränkchen, Altäre und Capellen auszuzieren pflegte, welche man nachher (!), als die Macht und der Reichthum der Kirche wuchsen, mit allen ihren Schnörkeln, Stäben und Leisten an die Aussenseiten der nordischen Mauern anheftete (!) und Giebel und formenlose Thürme damit zu zieren glaubte.“

Kirche entstand, so dass selbst das weltliche Lied in letzterer Zutritt finden konnte, und umgekehrt selbst die weltliche Behandlung der Chanson einen Zug der Strenge, Reinheit und Hoheit des wirklichen kirchlichen Musikstyles beibehielt, so wird man zu richtiger Würdigung derselben nie diesen Boden, dem sie entsprosste, ganz verlassen oder vergessen dürfen. Der neuere Autor, den wir schon vorhin citirten, meint freilich: „diese Musik sei kirchlich im schlechten Sinne — der contrapunktische Gesang sei die Musik gleichsam *sub specie aeterni,* und seine gleichförmigen (?) Weisen klingen wie ein nur wenig variirtes *Soli Deo Gloria*".[1]) Vermag eine Musik wirklich zu klingen wie ein unaufhörliches „Gott allein die Ehre", so verdient sie dann doch wohl als religiöse Musik im höchsten Sinne bezeichnet zu werden. Für die Kirche bildet diese Musik wirklich ein durch nichts Anderes zu ersetzendes geistiges Besitzthum, sie ist aber ihrerseits auch nur dort an ihrer rechten Stelle. Eine beträchtliche Anzahl von Compositionen ist sogar für ganz bestimmte Gelegenheiten berechnet, durch welche die ganze Art ihrer Anlage und Durchführung bedingt erscheint, wie die Lamentationen u. s. w. Zur gesungenen Missa gehört ganz nothwendig der kirchliche Ritus, mit dem sie zu einem grossen Ganzen verschmilzt, zum Requiem der düster erhabene Trauerpomp der Todtenmesse — und so weiter. Diese Bedingtheit der echten Kirchenmusik ist keine Schwäche derselben, jedes echteste Kunstwerk hat seine geistige Heimat, wo es hingehört, wie die Eiche in den nordischen Wald, wie die Palme unter den tropischen Himmel.[2])

Wir haben im Verlaufe unserer Darstellung zur Erläuterung sehr oft auf die Analogieen hinweisen müssen, welche die Architektur bietet, und wir müssen hier nochmals und ganz insbesondere darauf verweisen, um den tiefsten und entscheidenden Unterschied zwischen dieser älteren Musik von unserer modernen Musik, deren Anfänge um 1600 datiren, mit einem Worte klar zu machen. Während sich die neuere Musik mehr und mehr der Poesie assimilirt hat, zeigt die ältere einen der Architektur tief verwandten Zug. Es lässt sich ganz buchstäblich auf diese Musiken anwenden was Schnaase[3]) von der Baukunst sagt: „sie verlange gemeinsame Hingebung, eine gläubig verehrungsvolle Stimmung, sie gedeihe daher überall nur in der Jugendzeit der Völker und verliere ihre schöpferische Kraft, sobald das persönliche Selbstgefühl des Einzelnen herangereift ist". Die gläubig verehrungsvolle gemeinsame Hin-

1) K. E. Schneider a. a. O. S. 53.

2) Von der Architektur wird es wohl Jeder zugeben. Der griechische Tempel friert in unserem Klima.

3) Kunstgesch. VII. Band S. 71.

gebung hat die ältere Musik, durch welche ein hohes, strenges Stylgesetz hindurchgeht, hervorgerufen; das Resultat des herangereiften persönlichen Stylgefühles des Einzelnen ist die neuere Musik mit ihrer vielgestaltigen Freiheit. Das geistige Element der neueren Musik hat oft und bis zum Uebermasse zu poetisirenden Phantasieen angeregt, und es konnte die Frage nach den Grenzen zwischen ihr und der Poesie aufgeworfen werden; wer aber dem geistigen Elemente der älteren nachforscht, der wird immer wieder auf Architektur und dahin kommen, nicht die scheidende Grenze beider, sondern das ihnen Gemeinsame aufzusuchen. Jenes durchgehende strenge und hohe Stylgesetz hat insbesondere auch die stereotypen Wiederholungen gewisser Cadenzformen, selbst ganzer Phrasen hervorgerufen, welche hier so wenig als Mangel an Erfindungskraft erscheinen, als es am gothischen Dome, am dorischen Tempel Phantasiearmuth verräth, wenn wir stets der ähnlichen Anlage und den ähnlichen Details an Masswerk und Fialen, an Triglyphen und Metopen begegnen. Es wird uns nicht einfallen vom Dombaumeister, vom Architekten des Tempels zu verlangen, er habe jedesmal ein nach ganz neuen Constructionsgesetzen angelegtes, mit ganz neuen Details ausgestattetes Gebäude hinstellen sollen; es genügt, wenn er innerhalb der ihm überliefert zugekommenen Bildungen, dem Resultate der gemeinsamen Arbeit ganzer Generationen, einen ausgebildeten, reichen, feinen Formensinn bewiesen hat. Und da ist denn zwischen Bau und Bau ein immenser Unterschied, wo freilich das blöde Auge des Verständnisslosen vielleicht immer nur eines und dasselbe zu erblicken meint. In völlig analoger Weise bewegten sich jene alten Meister des Tonsatzes innerhalb streng umschriebener und vorgeschriebener Formen, aber sie haben innerhalb derselben die grösste Mannigfaltigkeit individuellen Talentes bewährt, und wo bei dem einen jedes Detail durch lebendigen Schwung, Formensinn, Zierlichkeit, Kraft und Schönheit des Umrisses den begabten Geist des Bildners verräth, begegnet man anderwärts stumpfen, schweren oder kleinlichen Bildungen. Wem nun für die ältere Musik das rechte Verständniss mangelt, wer insbesondere mit dem ästhetischen Massstabe herankommt, den er sich nach Werken neuerer Musik zurechtgeschnitzt, wer an die ältere Musik die gleichen Anforderungen stellt, die er an die neue Musik zu stellen gewohnt ist, der wird freilich achselzuckend erklären, er finde eben nichts mehr als die „Knechtsgestalt roher Formoperationen", als „stümperhafte (!) Exercitien der Lehrjahre der Musik, wo ihr noch die rohe Ungefügigkeit erster Anläufe, die ganze Herbigkeit geschmackloser Erstlingscombinationen anklebt".[1])

Wie bei der Architektur werden wir den Eindruck der älte-

1) Schneider a. a. O. S. 11.

ren Musik nur nach den allgemeinen Kategorieen des Erhabenen und Anmuthigen, des Düstern und Heiteren, des Schwerlastenden und Leichten, des prachtvoll Reichen und ernst Einfachen zu bezeichnen vermögen, während die neue Musik für die individuellsten, leisesten Regungen des Gemüthslebens den anklingenden Ton sucht und findet. Die ältere Musik ist die betende Priesterin am Altare, die tiefste Andacht nur in feierlich gemessenen, rituell geregelten Bewegungen aussprechend, wobei das Besondere im Allgemeinen aufgeht, das individuell Persönliche zurücktritt.[1])

Die gewöhnliche Meinung aber, dass die Musik im 15. und bis tief in's 16. Jahrhundert hinein nur in dem Masse geschätzt und bewundert worden sei, als sie mit künstlichen Canons und anderen Satzkünsten ausgestattet war, und dass bei ihrer Würdigung nur ihr rein technischer und constructiver Theil in Frage gekommen, ihre höhere Bedeutung aber, ihre Schönheit, Würde, ihr Wohlklang und Ausdruck gar nie beachtet, nicht einmal verlangt worden sei, ist so verkehrt und irrig wie möglich. Die musikalischen Schriftsteller jener Zeiten bleiben freilich alle fast ausschliessend bei dem rein materiellen Theile des Tonsatzes stehen, wählten auch ihre Beispiele in keiner andern Rücksicht, durchaus nicht das Schönste, sondern das technisch Lehrreichste. Sie wollten vor allem Contrapunkt, Kenntniss der Tonarten, der Mensuralnotirung u. s. w. lehren und nahmen von ästhetischen Auseinandersetzungen meist ganz und gar Umgang. Das obligate Aesthetisiren und Phantasiren über Tonwerke war damals noch gar nicht erfunden; man liebte und genoss Musik kurz und gut als Musik, aber kein Mensch liess sich einfallen, man müsse sie erst auch noch in Worte übersetzen um ihr zu ihrem vollen Rechte zu verhelfen, und es würde so unsinnig geschienen haben, ihren Genuss auf diesem Wege zu vermitteln, als etwa den Duft einer Rose mit den Augen empfinden zu wollen. Aber es kommen doch gelegentlich sehr bedeutungsvolle Aeusserungen vor, welche sehr wohl erkennen lassen, was man in der Musik an rein geistigem Gehalte zu finden im Stande war. Gar nicht zu gedenken, dass schon Tinctoris in der achten und letzten General-Regel seines Contrapunktes alles zusammenfasst, was er, nachdem er über die blosse Regelrichtigkeit und Satzreinheit das Erforderliche gelehrt, des Weiteren von der Mannigfaltigkeit, reichen Entwickelung und Schönheit des Tonsatzes zu sagen hat; dass ferner Franchinus Gafor[2]) den Tonsetzer ermahnt, den Texteswortén, je nachdem sie Liebe, Klage, Trauer, Zorn, Unwillen, Lob ausdrücken,

1) Ein Priester, der am Altare das Pater noster, Bitte für Bitte in ausdrucksvollem Wechsel betonen wollte, würde lächerlich, ja sein Beginnen wie comödiantenhafte Profanation erscheinen.

2) Pract. Mus. III. 15.

gerecht zu werden (wofür er freilich vorläufig keinen besseren Rath weiss als die Wahl einer passenden Tonart); dass Glarean an Josquin laut preiset: „kein anderer habe es in gleichem Masse verstanden die Bewegungen des Affectes auszudrücken;"[1]) dass Johannes Otto in Josquin's Musik etwas „Unnachahmliches und Göttliches" findet,[2]) womit natürlich nicht Canons und sonstige Künste, sondern die Züge des Genies und geistigen Adels gemeint sind, welche Josquin's Musik auszeichnen; dass eben auch wieder Johannes Otto vom Componisten einer Messe verlangt,[3]) er solle nach Platon's Vorschrift dahin streben, die Töne den Worten, nicht die Worte den Tönen anzupassen und sie mit Würde und Majestät zu umkleiden, wie denn die musikalische Messe ihren rechten und wahren Charakter in einer Vereinigung von „Würde und Anmuth" finde[4]) — nicht zu gedenken all' dieser allgemein gefassten Bemerkungen, begegnen wir auch wohl ganz speciellen Besprechungen einzelner Tonwerke in rein ästhetisirendem Sinne: bei Glarean, wenn er an Josquin's Motette *Planxit autem David* bis in's Einzelne hinein nachzuweisen bemüht ist, wie wahr und ergreifend der Ausdruck des Weinens getroffen sei,[5]) — bei Johannes Otto, wenn er von Josquin's *Huc me sidereo* innigst ergriffen, frägt: „wann denn ein Maler das Angesicht des leidenden Erlösers deutlicher gemalt habe, als hier in Tönen geschieht",[6]) oder wenn Otto von eben dieses Meisters Compositionen des 50. (51.) Psalms meint: „hier werde eine Sprache gesprochen, die gewaltig das Herz erschüttere und erhebe", und wenn er jenes stufenweise immerfort wiederholte *„Miserere mei Deus"*, worin der blosse Lehrer des Tonsatzes endlich nichts weiter gefunden haben würde als einen gut durchgeführten *Pes in voce media*, in der höheren Bedeutung eines unaufhörlichen Rufes tiefer Seelennoth zum Allerbarmenden erfasst, bei dessen Anhören wohl niemand gedanken- und gefühllos bleiben werde.[7])

Die Meinung, man habe sich mit dem Kunststücke be-

1) Dodecachordon S. 367.

2) S. die Vorrede des zweiten Bandes S. XX, wo die Stelle citirt wird.

3) In der Vorrede der von ihm herausgegebenen Missae tredecim quatuor vocum.

4) Gravitate cum suavitate conjuncta.

5) Dodecachordon S. 362.

6) — — quis pictor eam Christi faciem, suppliciis mortis subjecti, exprimere tam graphice potuit, quam modis eam expressit Josquinus, cum tam apte repetit hanc partem versiculi: verbera tanta pati? (Vorrede des Secundus tomus novi operis musici 1538.)

7) — psalmum quinquagesimum primum, eum quaeso an quisquam tam negligenter audire potest, ut non simul toto animo et mente tota feratur ad sententiam prophetae diligentius intuendam, cum et modi ad affectus ejus, qui peccatorum magnitudine premitur conformati sint, et ista gravissima repetitio, qua misericordiam implorat, non sinat animum aut otiose ista cogitare aut non excitari ad spem fiduciae (a. a. O.).

gnügt, weil man das Kunstwerk zu schaffen nicht vermochte, man habe in dem Spitzfindigen und Sonderbaren Ersatz für das noch unerreichbare Schöne gesucht, wird durch solche Aeusserungen der geist- und einsichtsvollsten Kenner jener Zeiten gründlich widerlegt — sie würde es aber auch ohne solche Zeugnisse durch die erhaltenen Kunstwerke selbst.

Dass die Musik ganz vorzüglich als religiöse Kunst verstanden und geübt wurde, umgab sie selbst mit einem verklärenden Schimmer und lieh den Musikern Würde und Ansehen. Die grossen Tonsetzer, zugleich Sänger, nahmen in den für Kirche und Gottesdienst bestimmten Capellen, in den halb oder ganz geistlichen Sängercollegien eine bedeutende, ehrenvolle Stellung ein, eine Stellung so ernst und würdig, als nach dem verhängnissvollen Jahre 1600, wo das Theater sich vor die Kirche hinbauete, sich die Stellung der Sänger und Sängerinnen an den Höfen der Grossen zweideutig gestaltete. Die Besseren und Besten unter den Meistern der älteren religiösen Kunst wurden mit geistlichen Benefizien belohnt. Dazu machte die Art der Kunstübung eine gründliche wissenschaftliche Bildung nöthig, der echte Musiker musste zugleich in seiner Art ein Gelehrter sein. Die ernste, selbst trockene wissenschaftliche Partie der damaligen Musikbildung half ihn vor den beiden Abwegen bewahren, auf welche der neuere Musiker so leicht geräth, nämlich vor der masslosen Steigerung des Subjectivismus, der krankhaften Ueberreizung des Gefühlslebens durch ein ganz einseitig ideales Treiben,[1]) von dem eben deswegen ein rasch abschüssiger Weg zu den Sümpfen des Lebens herabführt, oder aber vor dem geistlosen Handwerkerthume, das sich Künstlerschaft dünkt.[2]) Das wirklich ideale Moment in jener alten Kunst erhielt aber seine Weihe und Kräftigung dadurch, dass es nicht gestaltlos in's Unbestimmte und Allgemeine verflatterte, sondern sich in der Form des Religiösen consolidirte. Für die Griechen, das geborene Künstlervolk, war der Gottesdienst Kunstschaffen gewesen, er bestand eben darin, dass Iktinos Tempel bauete, Phidias Göttergestalten bildete; für die Tonmeister des 15. und 16. Jahrhunderts (wie für die Baumeister der hohen Dome, wie für die älteren Meister der Malerei) war umgekehrt das Kunstschaffen Gottesdienst. Das ist denn auch ihren Werken in unverlöschbaren Zügen aufgeprägt.

1) Wahrhaft goldene Worte hat in diesem Sinne über Musik Bogumil Goltz in seinem Buche „Der Mensch und die Leute" gesprochen. Er sagt unter andern: „die Halbirung der Menschennatur durch ein ausschliesslich ideales Leben muss nothwendig so corrumpirend sein, wie ein Materialismus, der sich von der idealen Welt lospräparirt hat."

2) Petrarca (de remed. utriusque fortunae I. 23) spricht sehr abfällig über Musik und deren sittlichen Werth. Er kramt dabei die ganze Trödelbude antiquarischer Gelehrsamkeit aus.

Die Stellung, welche die Musiker den Grossen gegenüber einnahmen, war im Ganzen eine ihrer Würdigkeit entsprechende. Das Verhältniss Karl's des Kühnen zu seinen Sängern ist das einer humanen, halb vertraulichen Gemüthlichkeit; Lorenzo magnifico in Florenz hält seine niederländischen Musiker so werth wie seine Maler, Bildhauer, Humanisten und Platoniker; Josquin de Près darf seine Anliegen bei Ludwig XII. mit geistvollen aber kühnen Scherzen durchsetzen.[1]) Die päpstlichen Capellensänger im kirchlichen Rom sind ein von Würde umkleidetes sacerdotales Collegium; die Sänger von S. Marco im politischen Venedig stellen eine Art von Staatsbeamten vor: ein Procurator oder Savio konnte kaum anders behandelt werden, als die venezianische Regierung ihren Capellmeister Adrian Willaert behandelte. Ein grosser Tonmeister ist die Ehre seiner Vaterstadt und wird von ihr geehrt.[2]) Die Meister selbst waren vom Gefühle einer solidarischen Gemeinschaftlichkeit durchdrungen, sie erkannten sich als Körperschaft, alle für einen, einer für alle. Die neidische Eifersucht, welcher bei einseitiger Geltendmachung des individuellen Talentes der Künstler so leicht verfällt, blieb ihnen daher ferne. Josquin, Pierre de la Rue, Brumel suchten es freilich einer dem andern zuvorzuthun; die Messen *Omme armé* und *De beata Virgine* sind im Wettstreite geschrieben, Josquin's kunstvolle Messe ad Fugam überbot Brumel mit der noch künstlicheren *à l'ombre d'un buissonet,* Pierre de la Rue suchte beide mit der Messe *O Salutaris hostia* zu übertreffen; aber dieser Wettstreit war ein neidloser, und wir wenden daher den edeln Kämpfern auch unsere ganze Theilnahme zu.[3])

Aber so würdig im Ganzen die Stellung jener alten Meister auch war, die Sache hatte doch auch ihre bedenkliche Kehrseite und es treten zwischendurch grelle Züge hervor, dass man im Handumdrehen in der Sängercapelle doch nur Bedienstete sah, die zum Glanze des Hofes gehörten: eine Auffassung, die in der Art, wie sie auftritt, etwas von dem barbaristischen Zuge hat, der sich im Mittelalter noch kenntlich macht. Matarazzo zählt in diesem Sinne in seiner Chronik von Perugia wörtlich in folgender Ordnung auf: ,,Cavalli, muli, cani, sparvieri, ucelli, *buffone e cantore e strani animali,* come è atto di vero Signore"[4]) und eben so unbefangen

1) Die charakteristischen, zuerst von Glarean und nach ihm oft erzählten Anekdoten möge man in Forkel's Gesch. d. Mus. 2. Band S. 553 u. f. nachlesen.

2) Vergl. Fétis, Biogr. univ. 3. Band S. 412 ad v. „Gaspar".

3) Unter den Malern des 15. Jahrhunderts herrschte, wie Burkhardt (die Cultur der Renaissance in Italien S. 162) bemerkt, ein ähnliches schönes Verhältniss. Vasari ruft: Oh animi veramente nobili, poi che senza emulatione, ambitione ò invidia vi amaste fraternamente l'un l'altro, godendo ciascuno cosi dell'honor e pregio dell'amico, come del proprio (im Leben Taddeo Gaddi's, der aber allerdings dem 14. Jahrhundert gehört).

4) S. Cronaca di Perugia im Archivio storico XVI. Parte II. S. 199.

erzählt Bernardino Corio vom Herzoge Galeazzo Sforza von Mailand: „si pigliava gran piacere, del *giuoco della palla*, conducendo quelli, ch'in questo essercizio haueuano esperienza dall' ultime parti d'Italia et d'altrove facendo fare per cio amplissime sale, et *cosi faceva de Musici*". Und wenn man das abschreckende Charakterbild dieses Fürsten erwägt, wie es Corio entwirft, und dass er ihn zugleich als einen Freund der Musik und seiner reichbesoldeten oltremontanen (niederländischen) damals unter der Leitung eines gewissen Cordier stehenden Sänger[1]) schildert: so sieht man, dass die Musik durchaus nicht immer jene sittenbildende Gewalt bewährte, welche ganz unausweichlich in allen Dedicationsvorreden damaliger Musikwerke (unter anderm auch in der an Ludovico Sforza il Moro gerichteten Vorrede, welche Franchinus Gafor seiner Practica Musicae vorangestellt hat) belobt und mit den herkömmlichen klassischen Citaten belegt wird.

Ist übrigens in jenen Zeiten von edler und ernster Musik die Rede, so ist immer nur polyphone Singemusik gemeint. In der päpstlichen Kapelle waren, wie bekannt, alle Instrumente verbannt, selbst die Orgel. Der Gesang blieb der reinen Menschenstimme zugewiesen. Die Werke der niederländischen Tonsetzer, die einen so bedeutenden Theil der Musikbücher des päpstlichen Kapellenarchives bilden, wurden von dem päpstlichen Sängerchore, folglich auch als ganz reine Vocalsätze vorgetragen.[2]) Anderwärts

1) „Cantori suoi, de quali molto si dilettavá, havendo forse trenta oltramontani honorevolomente salariati, essendovi Cordiero il principale." In den damaligen grossen und kleinen Zwingherren Italiens schlossen oft genug feine Bildung und begeisterte Kunstliebe mit Perfidie, Gewaltthätigkeit, einer zuweilen an Verruchtheit streifenden Sittenlosigkeit und brutalem Despotensinn ein Bündniss, von dessen blosser Möglichkeit wir keine rechte Vorstellung mehr haben. Das Verhältniss der Gebildeten zur Musik schildert Castiglione in seinem Cortegiano: „Io mi non contento del Cortigiano" heisst es „s'egli non é ancor musico et se oltre allo intendere et esser sicuro a libro, non sa di varii instrumenti." In Deutschland dachte man gründlich anders: man hielt es eines Edelmanns unwürdig Musik zu treiben (s. Forster's Vorrede zum 3. Theile seiner Liedersammlung). In England stand an der Spitze der componirenden Dilettanten kein geringerer als König Heinrich VIII — seine Motetten „a solis ortu cardine — quam pulchra es" entbehren zwar der höheren Schönheit, aber sind von nicht gemeiner Tüchtigkeit der Factur. Lord Herbert erzählt von ihm: „he was (which one might wonder at in a King) a curious Musician, as two entired Masses composed by him, and often sung in his chapel did abundantly witness" (S. Burney, hist. of m. 2. Band S. 572 und Hawkins 2. Band S. 533, wo S. 534—540 auch die Motette „quam pulchra es" in Partitur beigegeben ist). Kiesewetter, in dessen Sammlung sich die eben genannten beiden Stücke befinden, rühmt die angeblich noch jetzt in der englischen Kirche in Gebrauch stehende Composition des Te lucis ante terminum als „ganz tadellos." S. dessen G. d. M. S. 62. Mehr als dieses negativ gefasste Lob kann man jenen königlichen Contrapunktstudien auch nicht wohl spenden.

2) Die unbeschreiblich verklärte, nach nichts Irdischem klingende Tonfarbe dieser Singemusik, die Raphael gewiss oft genug gehört hat,

aber und insbesondere in den Niederlanden mochte man wohl gelegentlich einzelne oder sämmtliche Parte mit Instrumenten, in deren Behandlung die Niederländer nach Guicciardini's Versicherung gleichfalls Meister waren, verdoppeln oder mindestens (wovon schon Aron als von einer gewöhnlichen und selbstverständlichen Sache redet) durch eine begleitende Orgel die Sänger unterstützen. Erasmus von Rotterdam tadelt den Luxus, der durch Vermischung zahlreicher Instrumente mit Menschenstimmen beim Gottesdienste in den Kirchen getrieben werde,[1]) und die Darstellungen der niederländischen Maler des 15. Jahrhunderts, auf denen wir Sängerchöre mit begleitenden Instrumenten zusammen dargestellt sehen, sind bei der naiven Treue, mit welcher diese Meister die Alltagswirklichkeit wiedergaben, in ihrer Art wichtige Zeugnisse.[2]) Auch die Sänger weltlicher, polyphon gesetzter Lieder liessen sich nicht ungern durch irgend ein begleitendes Instrument in Ton und Takt halten.[3]) Eigene Instrumentalparte findet man nirgends; man liess die Instrumente kurz und gut die Singparte mitspielen, wie es nachher noch Prätorius im dritten Theile seines Syntagma (1619)

mag ihm den Gedanken eingegeben haben, seiner Cäcilia zerbrochene Geigen zu Füssen zu werfen, selbst die in ihrer Hand sich senkende Portativorgel mit leise sich loslösenden Pfeifen in Stücke gehen zu lassen, während von oben herab Engelchöre schallen.

1) „omnia tubis, lituis, fistulis ac sambucis perstrepunt, *cumque his certant hominum voces*" (Erasm. Rotterod. Comment. ad I. Corinth. 14).

2) Ich will nur zwei Beispiele nennen: das berühmte Genter Altarwerk der Brüder van Eyck und das kaum minder berühmte jüngste Gericht in Danzig, welches insgemein dem Hans Memling zugeschrieben wird. Auf dem einen linken Flügel des ersteren sieht man Sänger, acht an der Zahl, mit ganz deutlicher Markirung der hohen und tiefen Stimmcharaktere; sie stehen vor einem Pulte mit einem jener grossen Musikbücher, wie sie sich in prächtiger Ausstattung als Erbschaft aus der burgundisch-niederländischen Hofcapelle noch in Brüssel und Wien finden. Es ist kein improvisirter Contrapunkt, was sie singen, sondern Figuralmusik, der erste Sänger taktirt mensuralgerecht mit auf- und niederschlagender rechter Hand. Auf dem correspondirenden Flügel rechts ist die Instrumentalbegleitung dargestellt. Voran St. Cäcilia, die Orgel spielend (die Darstellung ist so genau, dass man erkennt, die Heilige schlage eben den C-dur-Accord an!), dahinter Instrumentalspieler — einem in entzücktes Horchen versunkenen, pausirenden Gambaspieler klopft sein Nachbar, ein Harfner, den Takt mit leichtem Finger vorsorglich auf die Schulter, damit er den Wiedereintritt nicht verpasse. Sollte man einwenden wollen, dass Sänger und Instrumentalisten hier auf verschiedenen Flügeln abgebildet sind, also ihr Zusammenwirken problematisch bleibe: so löset das jüngste Gericht jeden Zweifel, wo die Seligen von einer himmlischen Singe- und Instrumentalmusik begrüsst werden — hier wird aus kleinen Notenheften musicirt. Das begleitende Orchester besteht aus Geigen, Lauten, Harfen, Psaltern und Bommern.

3) Auf Giorgione's berühmtem Bilde, wie eine vornehme Venezianerin, etwa die Tochter des Dogen, in Gesellschaft edler venezianischer Herren und Damen bei einer Lustpartie auf der Brenta zufällig den kleinen Moses findet und rettet (also es ist im Grunde die Tochter Pharao's!), singen einige von der Gesellschaft aus dem Odhecaton, oder etwas ähnlichem, aber mit Begleitung eines Storto (Krummhorn, eine Art gekrümmter Oboe).

beschrieben und in ein System gebracht hat. Höhere Instrumentalmusik existirte in selbstständiger Bedeutung eigentlich noch gar nicht, man müsste denn die improvisirten oder gleichsam improvisirten Leistungen einzelner für die Zeit tüchtiger Organisten ausnehmen, wie dergleichen dem italienischen Meister Sguarcialupo ein bescheidenes Monument im Florentiner Dome, dem deutschen Paul Hoffheymer in Wien 1515 die Ritterschaft des goldenen Sporns eintrugen; oder aber die wirklich durch eine gewisse künstlerische Noblesse ausgezeichneten Leistungen der italienischen, insbesondere venezianischen Lautenspieler um 1500, wie Marco d'Aquila, dessen Ruhm über die Alpen nach Deutschland drang, wo sie ihn, kräftig genug, Marx vom Adler nannten,[1]) oder wie Francesco da Milano, zugleich tüchtiger Orgelspieler, der sich den Beinamen des „göttlichen" *(il divino)* errang,[2]) wie denn auch der venezianische Senat 1505 der Laute das Zeugniss gab, sie sei das Instrument der Edeln.[3]) Wer auf der Orgel etwas Edleres spielen wollte, griff mit Vorliebe nach

1) So Hans Gerle d. ä. in seiner 1532 und 1533 zu Nürnberg bei Hieronymus Formschneyder gedruckten „Musica Teutsch auf die Instrument der grossen und kleinen Geygen, auch Lautten" u. s. w. An der Identität ist nicht zu zweifeln, da der „Marx vom Adler" im Inhaltsverzeichnisse als Marx von Aquila vorkommt. Marx ist die altdeutsche Abkürzung von Marcus, wie Hans von Johannes, Kunz von Konrad (Chunrad) u. s. w.; so wird z B. der Cardinal Marcus Sitticus von Hohenems auch Marx Sittich genannt. Gerle übersetzt auch andere welsche Lautenistennamen in's Deutsche, z. B. Giovanni Giacomo Albuzio da Milano wird bei ihm zum Hans Jacob von Mailand.

2) Ein Stück dieses Meisters in dem 1563 bei Girolamo Scotto in Venedig gedruckten Lautenwerke „la intabolatura de Lauto de diversi autori" ist mit der Ueberschrift bezeichnet „Fantasia del divino F. da Milano". Auf dem Titel eines anderen Lautenwerkes heisst es übrigens auch von dem Römer Lorenzino: „Thesaurus harmonicus divini Laurencini Romani, per Joannem Baptistam Besardum Vesontinum 1603". In der Vorrede dieses Werkes wird erzählt: „propter insignem testudinis experientiam *eques auratus* Romae fieri promeruit". Paul Hoffheymer war also nicht der einzige, den seine Kunst (unfigürlich) adelte. Franz Marcolini von Forli redet in der Einleitung der 1536 in seiner Offizin zu Venedig gedruckten „Intabolatura di Liuto" vom „Liuto, tocco *da le divine dita* di Francesco Milanese, d'Alberto di Mantova e di Marco d'Aquila."

3) In dem Privilegium, das die venezianische Signorie am 11. März 1505 dem Marco d'Aquila ertheilte, heisst es: „Lauto nobilissimo instromento, pertinente a vary zentilhominy". Prätorius (Syntagma III. S. 145) sagt, dass die Laute „ein zierlich und lieblich, ja nobilitirt Instrument" ist. Bezeichnend ist eine Aeusserung G. B. Rossi's in seinem Organo de Cantori (Seite 1): Il simile si dice delle musiche, che si fanno per via de stromenti, il che deve l'huomo civile e di gentil Spirito ornato apprendere, *non quelli plebei,* che per l'uso di esse e forza che qualche parte della persona si storchino e brutti si rendono, come sono le Trombe, Cornamuse, Cornetti, Flauti o simili, ma si concede par la perfetione *de l'huomo nobilmente nato,* quelli, che da se stesso senza bisogno d'altri può passar l'otio virtuosamente, come son *Leuti,* Gravicembali, Viole e simili". Die auf sich selbst gestellte, zurückhaltende Vornehmigkeit jener Zeiten spricht sich in dieser Aeusserung ganz eigenthümlich aus.

Vocalsätzen grosser Meister, wie ein Priester Alus aus Solothurn in Freiburg im Breisgau seinen Freund Glarean durch den Vortrag Josquin'scher Compositionen erfreute.[1]) In ähnlicher Art spielten Pfeifer besserer Art die Motetten grosser Componisten symphoniemässig ab[2]). Die Tanzmusik war am deutschen Kaiserhofe in Wien so primitiv einfach bestellt, dass sich die hohen Herrschaften begnügten nach Trommel und Querpfeife zu tanzen.[3]) Ein gleiches Ensemble

1) Jusquiniana cantando saepe recreavit. (Dodecach. S. 367).

2) Es ist allbekannt, was Benvenuto Cellini in seiner Selbstbiographie darüber erzählt.

3) Aeusserst interessante zahlreiche Darstellungen von Hoffesten Maximilian's, wo die Musik zum Tanze in solcher Art bestellt ist, enthalten die Farbenbilder des Freidal, des Fest- und Turnierbuches in der ambraser Sammlung zu Wien; auch unter den Holzschnitten des Weisskunig findet sich eine ähnliche Ballscene. Hans Judenkunig's Lautenbuch enthält Tänze für die Laute, zum Theile mit äusserst vornehmen Titeln: „ein Hofdantz, Panana alla Veneciana, Rossina ein welscher Dantz" u. a. m. — als Musik elend und gering. Die kriegerische Musik der Landsknechte bestand, wie unter andern auch die illustrirten Kriegsbücher der ambraser Sammlung zeigen, aus Trommel und Querpfeife; letztere scheint den Namen „Schweitzerpfeiff", unter dem sie bei Prätorius vorkommt, ganz ausdrücklich einer Reminiscenz an die Kriegsmusik der Schweizer Söldner zu danken. Die Trommel markirte den Rhythmus des taktmässigen Ganges der Soldaten, die Pfeife belebte dessen Eintönigkeit durch irgend eine Melodie. Der in der ambraser Sammlung befindliche „Catalogus omnium generalium etc.", den 1546 Nicolaus Mameranus von Luxemburg in Cöln herausgab, gibt als den Rhythmus, nach dem die deutschen Truppen Karl's marschirten, fünf Schläge an, denen der Volkswitz die Reime unterlegte: Hut dich baur ich komm, mach dich bald darvon — Hauptmann gib uns geld, hoeren über Feld — fug dich zu der khan, hut dich vor dem Mann". Eine Pfeifenmelodie, die sich den fünf rhythmischen Schlägen trefflich anpasst, und, wie die Beziehungen auf Friaul im Texte nebst der burlesken Mischung von Deutsch und Italienisch erkennen lassen, ein Landsknechtmarsch aus den Zeiten der Liga von Cambray (1509—1517) ist, findet sich in unbedeutender vierstimmiger Behandlung in Forster's Liedersammlung 2. Theil N. 20 (die wegen des Textes eingeflickten Noten sind wegzudenken):



bildete auch die Kriegsmusik. Bei festlichen Aufzügen liess man wohl Trompeterchöre aufmarschiren, wie Gentile Bellini's grosses Bild der Prozession von 1491 auf dem Marcusplatze zeigt, wo vor dem Dogen die Staatstrompeter der Republik her blasen, keine hundert Schritte von ihnen zieht ein Chor von Lautenschlägern und Geigern daher und begleitet und verstärkt den Chor der singenden Geistlichkeit. Zu einem festlichen Aufzuge gehörte nothwendig Musik. In den städtischen Rechnungen zu Siena vom Juni 1311 findet sich die Auslage für Trompeter, Paukenschläger und Pfeifer angesetzt, welche bei dem feierlichen Pompe mitwirkten, als man Meister Duccio di Buoninsegna's Altartafel mit brennenden Kerzen und unter Glockengeläute in festlicher Prozession aus des Malers Hause in den Dom übertrug. Die Instrumentalmusiker für das gemeine Bedürfniss waren trotzdem im allgemeinen in äusserster Verachtung, man erblickte in ihnen kaum etwas Besseres als Strolche.[1]) Damit steht freilich im Wider-

Der unterlegte Text lautet: wir zogen in das Feld, da hatt'n wir weder Sekel noch Geld. Strampedemi, alla mi presente a vostra signori — wir kam für siebentodt, da hat wir weder wein noch brot, Strampedemi etc. Wir kamen in Friaul, da hett wir alesampt voll Maul Strampedemi etc. Mit „siebentodt" ist Cividale in Friaul (Foro Julii) gemeint, welches die spanischen Truppen in Karl's Heere „Ciudad" nannten, was sich dann in dem Munde der deutschen Landsknechte zum „Siebentod" verdrehte! Die spanischen Truppen liessen, wie Mameranus berichtet, die Trommel regellos durch einander wirbeln und mischten stellenweise jene fünf rhythmischen Schläge ein. Die Italiener hatten den deutschen Trommelmarsch, aber mit einem leichten sechsten auftaktartigen Schlage „levi verbere semimixtum sextum instar semitonii", wie Mameranus sagt. Er rühmt das Belebende jenes Marschrhythmus: „quae gressuum per talem tympanorum pulsatum moderatio et animos mire exhilarat, in ausum quemdam intrepidum et confidentem excitat et corporum viribus constituendis non parum conducit". Die Pfeifenmelodie der französischen Truppen scheint in einem der Motive der Bataille des Clement Jannequin erhalten, sie ist frisch, keck und leichtfertig.

1) Es kommen gelegentlich sehr starke Aeusserungen vor, wie im sächsischen Weichbild- und Lehenrecht — gedruckt 1537 zu Leipzig bei Michael Blum — lib. III. art. 45 in glossa zu lesen ist: „spilleut und gaugkler sind nicht leut wie andere Menschen, denn sie nur ein schein der menschheit haben, und fast den Todten zu vergleichen sind." Sogar Instrumentalisten in fürstlichen Diensten waren nur eine Art höherer Bettelmusikanten, wie denn Karl V. „Reformazion guter Polizey zu Augsburg 1530 aufgericht" sagt: „item soll ein jeglicher fürst und obrigkeit ihren Pfeiffern, Trommetern, Spilleuten verbieten, damit sie hinfürter andere leut um opfergelt, trinkgelt oder gaben vnbesucht lassen, auch solches in jhre pflichten einbinden." Das Wandbild über der Thüre des grösseren Rathhaussaales in Nürnberg, welches die ehrsamen nürnberger Stadtpfeifer vorstellt — vierschrötige Bursche, prächtige Gesellen — gibt zu jener kaiserlichen Verordnung eine ganz gute Illustration. (Wie viel Mühe und Sorge die Trompeterchöre der löblichen Polizei machten, mag man in D. Karl von Weber's „aus vier Jahrhunderten" 2. Band S. 447—448 nachlesen.) In Italien war es nicht anders. Macchiavell gab einer florentiner Gesandtschaft eine Instruction mit auf den Weg, worin ihr auch bedeutet wird, wie sie diese Menschenklasse zu

spruche, dass z. B. Benvenuto Cellini's Vater seinen Sohn durchaus zum Musikus auf Cornetto und Flöte herausgebildet haben wollte und zu Meister Hercules dem Pfeifer in die Lehre schickte. Wo die Musikanten in einer wohlhabenden und intelligenten Bürgerschaft wie zu Florenz eine ansässige Gilde ausmachten, standen sie sicherlich in besserem Ansehen.

Die Aufgaben und Leistungen der niederländischen Musik.

Die grösste und wichtigste Aufgabe für den Componisten war die Messe. Die Musiker gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts pflegten zu sagen: dass, wer die Messen der alten Meister nicht kennt, gar nicht wisse, was wahre Musik sei. [1]) Hier, meinten die Tonsetzer, sei der Ort die gewichtigsten Proben ihrer Tüchtigkeit abzulegen; sie meinten sogar durch im Verlaufe der musikalischen Missa stets interessanter werdende Satzprobleme den Antheil der Sänger in stets gesteigertem Masse anregen zu sollen, daher, wie die Messen Josquin's und anderer Meister zeigen, und P. Martini ausdrücklich bemerkt, das Agnus öfter dazu ausersehen wurde, die Messe mit einem ganz besonderen Kunststücke zu schliessen und zu krönen. [2]) „Wie sehr irren diejenigen", ruft Johannes Otto aus, „die da meinen, es sei Eitelkeit, was die Tonsetzer zu einem so verschwenderischen Gebrauch mannigfacher Zeichen und Rhythmen in den Messen bewogen hat; es war viel-

behandeln habe: die Trompeter sollen „*aequis portionibus* durch die Hand des Seckelmeisters 30 Grossi erhalten, damit sie es *statim* vertrinken, ohne sie spielen noch überhaupt vorzulassen". Und weiterhin heisst es: „den Trompetern gebt ihr nichts, ladet sie aber zum Trinken ein". (Vergl. Alfred Reumont's Beitr. zur ital. Gesch. 1. Band.) Der venezianische Ambassador Marco Foscari sagt 1526 in seiner Relation über Papst Clemens VII.: „non vuol buffoni, non musici" gleichsam als ob diese zusammengehörten (bei Sanuto, 41. Band). Kaiser Karl V. Trompeterchor war übrigens wohl bestellt. Mameranus (a. a. O.) berichtet: „Tubicines seu lituarii sunt 12, unus tympanista equestris, qui pulsat tympanum cacabarium equestre." Als Franz I. von Frankreich sein berüchtigtes Bündniss mit Sultan Soliman schloss, sendete er ihm auch Instrumentalmusiker nach Constantinopel. Soliman liess die Instrumente verbrennen und schickte die Musikanten zurück, weil er besorgte, sie möchten durch ihre Musik sein Volk verweichlichen. (Praetor. Synt. 2. Thl. S. 221.)

1) — — cum enim usitatum musicorum verbum sit: qui missas veterum musicorum non norit, veram musicam ignorare. (Vorrede der 1539 bei Hieronymus Graphaeus in Nürnberg erschienenen Missae tredecim quatuor vocum.)

2) Sagg. di. Contrap. 1. Theil S. 159: „nelle messe a quattro voci gli antichi componevano l'ultimo Agnus Dei a cinque o a sei voci, o vi introducevano qualche canone, o vi aggiungevano uno, due, a anche tre soggetti, o vi aggiungevano qualche altro ingegnoso lavoro con maestria condotto, affinchè sempre più spiccasse il loro valore in arte."

mehr Nothwendigkeit, welche sie trieb zu völligen Zauberkünsten Zuflucht zu nehmen, um die Eintönigkeit einer stets wiederkehrenden Melodie zu beseitigen und sie in immer neuen Gestalten auftreten zu lassen, wie der Schauspieler die Bühne in stets wechselndem Anzuge betritt.“ [1]) Dass die Componisten die Kyriegruppe, gleichsam den Portalbau der Messe, gerne so anordneten: erstes Kyrie ○, Christe ₵, zweites Kyrie ⌽, wird von Glarean ausdrücklich bemerkt [2]) und zeigen viele alte Compositionen. Die Tonsetzer empfanden die Nothwendigkeit sehr wohl, nach langsamen gewichtigen Sätzen durch belebtere für eine Anregung des Hörers zu sorgen, was wiederum von Glarean ausdrücklich hervorgehoben wird [3]). Diese gewichtigen Zeugnisse setzen ausser Zweifel, was auch der Durchblick der Messen selbst klar genug erkennen lässt: dass die Meister solche nach einem im Grossen und Ganzen angelegten Plane schufen, nicht aber als ein Aggregat wohl oder übel zusammentreffender und zusammenstimmender Einzelheiten — was dann freilich nicht ausschloss, dass sie an die Durchführung des Einzelnen die subtilste Detailarbeit wendeten. So ordnet sich der gothische Dom im dämmernden Mondenlichte für den überschauenden Blick zu grossen, ruhigen, in bedeutenden Verhältnissen gegeneinander gestellten Massen, wo uns der helle Tagesschein alles in ein steinernes Spitzengewebe gehüllt zeigt. Johannes Otto weist darauf hin, wie die Tonsetzer mit den bedeutsam wiederkehrenden Motiven auch den Inhalt der dazu gesungenen Ritualworte recht eindringlich bemerkbar machen wollten [4]). Die

1) Primum quidem ingentem copiam requirit ratio carminis, cujus forma per omnes partes quas sane multas habet, debet esse sui similis. Alicubi quatuor temporibus absolvitur melodia totius missae, alicubi paucioribus. Quis autem non videt, quam magna et ea tamen accurata ac diligenti copia opus sit ut eadem clausula per totam cantionem, non solum sine molestia, sed etiam cum suavitate et laude ingenii repetatur? Atque hoc quoque causa est, cur plurimum artis in missis artifices ostenderint. Artis enim hoc proprium est, condire illam copiam, ne pariat fastidium, et nimia esse videatur. Hinc, quod aliis cantionibus rarissimum est, tanta signorum varietas, tam mirabilis numerorum quasi distributio in missis cernitur. Longe autem errant, si qui haec ostentandi gratia ab otiosis ingeniis adinventa putant. Necessitas fuit, quae coegit artifices ad has quasi praestigias quaerendas, quibus similitudinem melodiae occultarent, et eosdem sonos, subinde alia atque alia forma, sicut in scena histriones mutato cultu ostenderent (Joh. Otto, Vorrede der Missae XIII.).

2) Dodecachordon S. 206.

2) Quod tum faciundum censent, cum jam auditum fatigatum putant, ut scilicet fastidium tollant. (Dodecach. S. 205.)

4) Cum enim istis ecclesiae vocibus maxima insit gravitas, etiam musicis sonis decentem gravitatem induerunt artifices. Non solum enim eas melodias quaesierunt, quae repetitione assidua, quasi pondus quoddam ad inculcandam diligentius sententiam afferrent — sed etiam ea adhibuerunt signa, quae dignitatem et quasi majestatem aliquam sonis circumdarent. (Joh. Otto a. a. O.)

neuerlich ausgesprochene und stets nachgesprochene Ansicht, als hätten die Tonsetzer, wie es eben gehen wollte, contrapunktische Lattengerüste zusammengenagelt, an die man dann nach Belieben Miserere oder Halleluja hängen konnte, richtet sich nach solchen Zeugnissen der grössten gleichzeitigen Kenner und Autoritäten von selbst. Von der dramatischen Anlage der neuen musikalischen Missa, die sie sich seit dem verhängnissvollen Jahre 1600 aus dem Operntheater in die Kirche herübergeholt hat, von den dadurch bedingten starken Contrasten wollten, ja wussten die Meister freilich nichts. Und so kann es geschehen, dass Hobrecht in seiner Messe *Malheur me bat* kurz und gut hinschreibt: *Benedictus super Crucifixus.*

Allerdings aber stellte sich für die einzelnen Sätze der Messe eine Art Observanz fest, durch welche deren Anlage im Ganzen und Grossen nach einem bestimmten Schema geordnet wurde. Wenn der Priester intonirt hat „*Gloria in excelsis Deo*“, antwortet der Sängerchor sofort mit dem Figuralgesange „*Et in terra pax*“, welcher, besonders bei den älteren Meistern, zuweilen dem Anfange des ersten Kyrie genau entspricht. Beim *Qui tollis* tritt sehr oft ein neuer Satz ein, insgemein ruhiger, gehaltener als der vorhergehende, die scharfe Accentuirung der Worte „*suscipe deprecationem nostram*“ macht sich meist auch in der Musik fühlbar — alle diese Stellen mehr nach accordmässig-homophonem Gesange deutend, als contrapunktisch verwebt. (Die tiefe Andacht, den Ausdruck von Anbetung, mit dem oft der Ausruf „Jesu Christe“ in wenigen hochfeierlich austönenden Accorden gesungen wird, möge man nicht unbeachtet lassen — eines der allerschönsten Beispiele in Brumel's Messe *Drings.*) Beim „*Cum Sancto Spiritu*“ zeigt sich oft das Streben, den weitgedehnten Satz in lebhafterem Gange mit einem festlichen, freudigen Eindrucke abzuschliessen, daher öfter ein neuer Abschnitt in ungeradem Takt und daktylischem Rhythmus, doch immer würdig und bedeutend. Nach des Priesters „*Credo in unum Deum*“ antwortet der Chor sogleich im Figuralgesange „*Patrem omnipotentem*“ u. s. w. Hier bildet insgemein das „*Et incarnatus est*“ einen neuen Abschnitt, deutlich ist oft das Streben hier den Klängen des Gesanges den Ausdruck des Mysteriösen zu geben. Das „*Crucifixus*“ zeigt zuweilen einen sehr schönen Ausdruck heiligen Schmerzes, oft genug werden aber die inhaltsschweren Worte einfach und ohne auf sie besonderes Gewicht zu legen abgesungen: ein starker Contrast im *Resurrexit* macht sich kaum je fühlbar. Wo der neue Componist zum Dramatiker wird und die Sache in Tönen verkörpern möchte, recitirt der ältere Componist einfach und fest im eigenen oder vielmehr im Namen der Kirche das Glaubensbekenntniss. „*Confiteor unum baptisma*“: oft als kurze, mächtige Episode in ungeradem Takt

— wonach der Schlusssatz zuweilen wiederum in einigermassen lebhaften Gang und Zug geräth. Das folgende *Sanctus* ist derjenige Satz, der sich der modernen Auffassung am meisten zu nähern pflegt. Die übrigen Sätze der Sanctusgruppe (Pleni, Osanna und Benedictus) werden oft als durchsichtigere oder leichtere Tonsätze behandelt, als Trios oder als Duetten (dann aber auch öfter als strenger Nachahmungscanon, oder mit reicher Figuration, letztere offenbar für einzelne tüchtige Solisten des Chores berechnet). Das *Osanna* hat nicht immer, eher nur ausnahmsweise, den jubilirenden Ton entzückter Anbetung; manchmal besteht es eben nur aus einigen einfach und mächtig hingepflanzten Accorden (Bruhier's Messe „*mediatrix nostra*“, Agricola's Messe „*Le Serviteur*“); sehr oft ist es ein tüchtiger contrapunktischer Singesatz, wie irgend ein anderer der Messe, aber ohne besondere Charakterisirung. Beim *Agnus* machen es sich die Componisten nur selten so bequem zu schreiben „Agnus super Kyrie“ (Alexander Agricola thut es allerdings einigemale), insgemein geben die Worte „Agnus Dei qui tollis peccata mundi, miserere nobis — Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis — Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, dona nobis pacem“ — dem Componisten Gelegenheit zu drei musikalischen Sätzen, deren mittlerer dann oft wieder zum Duett im Nachahmungscanon u. s. w. wird, während der dritte und letzte zuweilen durch den vermehrten Vollklang einer grösseren Stimmenzahl dem Ganzen zum würdigen Abschlusse dient, oft auch, wie schon erwähnt, irgend ein ganz besonderes musikalisches Kunststück durchführt.

Der Ritualtext wird auch wohl (doch nicht gerade oft) mit den nachmals vom Tridentiner Concil untersagten Farcituren vermehrt, und zwar gerade dann, wenn es etwas recht Festliches gilt. Im *Gloria* der Missa de B. V von Josquin, von Morales und anderen Meistern: Domine Deus, Agnus Dei, filius patris, *primogenitus Mariae virginis matris*, qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram *ad Mariae gloriam*, quoniam tu solus Sanctus, *Mariam sanctificans*, tu solus Dominus *Mariam gubernans*, tu solus altissimus *Mariam coronans* Jesu Christe cum Sancto Spiritu u. s. w. Das ist wenigstens grammatikalisch zusammenhängend; wahrhaft verwunderlich aber ist die Textmengerei des Tenors zu Anfang der vierstimmigen Avemaria-Messe von P. de la Rue: „Ave *Kyrie* Maria gratia plena Dominus tecum *leyson*.“ War der Tenor einer Hymne, Antiphone u. s. w. entnommen, so sang er wohl den Originaltext als Farcitur: so zieht sich der Gesang „Virgo parens Christi“ durch die ganze gleichnamige Messe Barbireau's; etwas Aehnliches auch in der Messe de S. Cruce von P. de la Rue. Gaspar lässt in seiner Messe „Ave regina coelorum“ den Tenor die genannte Antiphon mit ihrem vollständigen Texte

wiederholt zwischen den Messentext der übrigen hineinsingen. Johannes Richafort führt durch die Sätze seines sechsstimmigen Requiem den Doppeltenor des Canon in der Oberquinte: „Circumdederunt me gemitus mortis.“ Aber mitten hinein in den lateinischen Kirchentext, in das rituelle Motiv, rufen die zwei Tenore in den vertrauten Klängen der Muttersprache einander mit sich steigerndem Ausdrucke des Schmerzes immer und immer wieder zu: „c'est douleur non pareille, c'est douleur non pareille!“ Dieses gewaltsame Durchbrechen des bittersten persönlichen Leides durch die streng-ernste, düster-erhabene kirchliche Todtenfeier hat etwas ganz wundersam Ergreifendes; die Musik jener Zeiten kann nicht eben viele poetische Züge gleichen Werthes aufweisen. Dieser Eindruck wird nicht einmal durch die Sonderbarkeit getrübt, dass Richafort jenen tief schmerzlichen Ausruf in Text und musikalischem Motiv einem unter andern von Josquin und von Beaunois [1]) componirten weltlichen Liede entnommen hat, dessen Anfang lautet: *faulte d'argent* c'est douleur non pareille!“

Oefter auch suchen die Meister ihren Todtenmessen eben nur durch eine gewisse Oede im Tonsatze, durch schwere, langsame Bewegung der Stimmen, durch lastende, herbe Harmonieen die angemessene Färbung zu geben, so dass manche Sätze, wie das Sanctus u. a., zuweilen fast nur wie ein dumpfes, schauerliches Psalmodiren tönen. Treffliche Arbeiten dieser Art sind die Requiem von Prioris und Pierre de la Rue. Letzteres [2]) ist in seiner einfachen Grossartigkeit und weihevollen Stimmung das vielleicht bedeutendste derartige Werk der vorpalestrinaschen Epoche. Nach dem Kyrie schaltet der Meister den 42. Psalm *sicut cervus* ein, den Ausdruck tiefer Sehnsucht einer nach Gott verlangenden Seele. Eigenthümlich ergreifend ruht aber auf diesen strengen Tonsätzen ein Hauch von Wehmuth, von tiefer menschlicher Empfindung. Auch Prioris hat in seinem Requiem, so finster und schroff es auch im Ganzen dasteht, einzelne rührende, fast poetische Züge. [3]).

Abgesehen von der verhältnissmässig geringen Anzahl von sogenannten Missa sine nomine, Missa primi toni, secundi toni u. s. w.,

1) Beide Gesänge in einer Handschrift aus dem Jahre 1500—1510 im Besitze des Prof. Basevi in Florenz. Josquin's Lied ist auch gedruckt in dem siebenten Buche der grossen Liedersammlung Tylman Susato's 1545 (fol. IX.) zu finden. Es ist fünfstimmig.

2) Handschriftlich im Codex N. 65 der k. Bibliothek zu München; es ist derselbe, der auch Brumel's schöne Messe *de beata Virgine* enthält.

3) Er lässt z. B. den Satz *virga tua* von zwei Stimmen in einem trüb und schwer sich hinschleppenden Duo singen, um bei der Stelle *me consolati sunt* durch den unerwarteten Eintritt aller Stimmen den Hörer gleichsam aufathmen zu machen — besonders die im Alt hinzutretende Terz leuchtet völlig auf wie ein Stern am Nachthimmel.

den nach den Solmisationssylben des Grundthemas benannten, wie Missa La sol fa re mi,[1]) Missa ut fa,[2]) Missa mi mi,[3]) ut re mi fa sol la[4]) und den nach irgend einer charakterisirenden Eigenheit des Tonsatzes benannten, wie Missa cujuvis toni,[5]) Missa ad fugam,[6]) Missa duarum facierum,[7]) in welch' sämmtlichen Fällen der Componist sein Motiv frei erfand — ist die weit überwiegende Zahl von Messen über Motive des gregorianischen Kirchengesanges oder über weltliche Liedmelodien componirt. Im Gradual (wie es dermal nach der Redaction Paul V. im Gebrauche ist) finden sich unter der Ueberschrift „Ordinarium Missae pro diversis anni temporibus" ganze Messen im kirchlichen Cantus planus als: M. tempore paschali, M. in duplicibus et solemnibus diebus, M. de beata Virgine u. s. w. Diese zuverlässig uralten Messen nun wurden den Meistern zur Grundlage einer reichen und kunstvollen polyphonen Bearbeitung; insbesondere hat die Missa de beata Virgine den grössten Meistern, wie Josquin, Pierre de la Rue, Brumel u. a. m., Gelegenheit geboten ihr Schönstes und Bestes daran zu wenden.

Die Todtenmesse (Requiem) wurde insgemein über die kirchliche Intonation des „Requiem aeternam dona eis Domine" gesetzt und sucht die ohnehin ernste Färbung der ganzen Kunstweise noch ernster zu machen, insbesondere den Tonsatz ganz schmucklos und fast durchgehends (selbst in den Nachahmungen u. s. w.) einfach zu halten. Die Sätze des „Te decet hymnus" u. s. w. sind zuweilen geradezu blosse Falsi bordoni, aber von klangvoller Harmonie und feierlicher Wirkung. An Stelle der heutzutage in der Todtenmesse gesungenen Sequenz „Dies irae", erscheint der Satz „si ambulavero in medio umbrae mortis." Diese Anlage mag schon Okeghem's gepriesenes Requiem gehabt haben, das doch vielleicht irgend einmal wieder zum Vorschein kommen wird, und noch Palestrina hält in seiner Messe pro defunctis die alten Traditionen fest. Deutlich fühlbar macht sich oft überdies auch das Streben durch besondere Züge der Todtenmesse eine eigenthümliche Färbung zu geben. Prioris wendet das so bescheidene als glücklich wirkende Mittel an, die wiederholten Ausrufungen des Kyrie eleison und ebenso des Christe eleison nicht, wie sonst geschieht, im fortströmenden Flusse der Stimme singen zu lassen, sondern sie mehremale durch Generalpausen zu unterbrechen.

1) Josquin.
2) P. de la Rue.
3) de Orto.
4) Brumel.
5) Okeghem.
6) Josquin.
7) Moulu.

Anton de Fevin schiesst dagegen über das Ziel, wenn er in seinem Requiem, um das Fremdartige und Schauerliche der Todtenmesse auszudrücken, immer wieder mit dem herb und hart hereinschmetternden Fa fictum erschreckt; unverkennbar suchte er nach einem Effecte, wie ihn neuere Componisten in ähnlichen Fällen mit einem hereinströmenden Posaunenaccord zu erreichen wissen. Das hin und her in den Motettensammlungen vorkommende *Requiem aeternam* ist nicht Fragment einer Todtenmesse, sondern eine selbstständige Composition des Verses, mit dem die Kirche das Gebet des „de profundis" schliesst (ein sehr schönes Stück dieser Art in Petrucci's Motetti C, etwa von Josquin?)

Eigenthümlich ist jene Gattung von Messen, die der Organist Jacob Paix von Lauingen mit dem Namen Missa parodia bezeichnet.[1]) Eine Messe dieser Gattung ist über irgend eine andere Kunstcomposition, eine Motette u. dergl. in solcher Art componirt, dass die Motive, ja ganze Stücke des Vorbildes herübergenommen werden, um zum Gegenstand einer neuen und reicheren Verarbeitung zu werden. So hat Jacob Arcadelt eine Messe *Noe noe*, wie er ausdrücklich beschreibt, über eine Motette von Johannes Mouton, eine Messe *Salve regina* über ein Stück von Andreas de Silva componirt. Mouton's Noe noe ist glücklicherweise in den Motetti della corona erhalten und gewährt den vollkommenen Einblick in die Technik einer solchen Umarbeitung. Der Anfang des ersten Kyrie bei Arcadelt und der Motette Mouton's stimmt bis einschliesslich zum 10. Tempus so völlig überein, dass, abgesehen vom Texte, der Hörer zweifelhaft werden konnte, auf welches der beiden Stücke es abgesehen sei. Sofort aber geht Arcadelt seinen eigenen Weg bis zum Schlusse des Satzes; im Christe wird das Hauptmotiv wieder anders durchgeführt, für das Kyrie ein zweites Motiv entlehnt, im Gloria zum ersten Motiv zurückgegriffen, und so weiter. Durch die ganze Messe verfolgt Arcadelt die einzelnen Partieen seines Vorbildes, erweitert sie und gewinnt ihnen ganz neue musikalische Combinationen ab. Josquin's Messe *d'ung aultre amer* ist stellenweise ein Rückblick auf Okeghem's Chanson über dieselbe Liedweise[2]), seine Messe *Malheur me bat* ist vollständig auf Okeghem's gleichnamiges Lied gebaut. Hobrecht hatte bei Composition seiner Messe über das Lied *Je ne demande* sicherlich Busnois' Bearbeitung desselben Liedes vor Augen, deren

1) Er hat componirt: Missa parodia mutetae Domine da nobis Thomae Crequillonis senis vocibus. Lauingen 1587, und Missa ad imitationem motettae in illo tempore Johannis Moutonis, quatuor vocum. Lauingen 1584.

2) Der Discant im Kyrie ist notengetreu die Wiederholung des von Okeghem als Contrapunkt zum Liede frei erfundenen Discants.

Motive er in seine Messe herübernimmt, und das erste Kyrie sogar Note für Note anfangen lässt wie Busnois sein weltliches Stück.[1]) (Palestrina's Messen zeigen in mehr als einem Falle, dass diese Manier auch noch in der goldenen Zeit noch nicht vergessen war.)

Die Menge der über weltliche Lieder componirten Messen ist überaus gross. Neben dem omme armé, über welchen eine Messe geschrieben zu haben fast ein Ehrenpunkt war (denn abgesehen von den zahlreichen noch vorhandenen Omme armé-Messen, mag noch eine Anzahl davon verloren sein, darunter eine Messe von Okeghem, deren Aron in seinem Toscanello erwähnt), gab es Lieder, über welche von den besten Meistern mehr als eine Messe componirt wurde: so über das Lied „Malheur me bat" von Hobrecht, Josquin und Agricola, über „Fortuna desperata" von Hobrecht und Josquin, über „Je ne demande" von Hobrecht und Agricola u. s. w. Dabei ist nicht zu verkennen, dass diese Namen die betreffenden Werke ganz eigen und anders individualisirend hinstellen, als unsere Bezeichnung moderner Messen „erste, zweite u. s. w. Messe in C-dur, D-dur" u. s. w. thut; gerade wie die alten Hausschilder zum Löwen, zur Sonne u. s. w., (gesetzt auch der Löwe sei blau und die Sonne grün), die Häuser gleichsam zu Individuen machen und lebendiger, anschaulicher, anheimelnder wirken als unsere polizeirichtige Bezeichnung nach Stadtviertel und Hausnummer.

Fast alle Lieder, denen wir in Messen begegnen, treffen wir auch in weltlicher Bearbeitung, da denn nicht bloss die Vergleichung der Behandlungsweise äusserst anziehend, sondern auch erst auf diesem Wege das ganze Verdienst der Tonsetzer an thematischer und contrapunktischer Arbeit zu erkennen ist. Die Volksweise bildet den Schlüssel zum Verständnisse des grossen aus ihr entwickelten Werkes, sie ist die Formel, die ihm zu Grunde liegt, der Centralpunkt, auf den sich alles bezieht. Sie ist in dem Werke, dem sie den Namen geliehen, überall und nirgends — überall, insofern sie aller Orten durch den Tonsatz durchblickt — nirgends, insofern sie ausdrücklich und in ihrer Urgestalt kaum irgendwo erscheint, als höchstens gelegentlich im Tenor, wo sie denn freilich sofort wieder im überströmenden Wellenspiele und Wellenschlage der Contrapunktik verschwindet. Eigen und sonderbar ist es, dass die Meister jezuweilen, wie zum Ersatze, in den Gegenstimmen ein frei erfundenes Motiv auftauchen lassen, das wie eine kräftige Volksweise aussieht. So bringt Hobrecht gegen den Schluss des ersten Kyrie seiner Fortunamesse ein derbes Kraft-

1) Busnois' Lied findet sich in Codex O. V. 208 der Bibl. Casanat. zu Rom; erwähnt wird es von Tinctoris, Contrap. II. 33. Hobrecht's Messe ist die erste unter den von Petrucci gedruckten Messen dieses Meisters.

motiv voll urkräftigen Behagens. (Auch Josquin schaltet in seiner Pangelinguamesse als zweites Kyrie eine selbsterfundene, ganz liedmässige, schöne, ausdrucksvolle Melodie ein.) Kiesewetter glaubt in der Canonstelle des zweistimmigen Benedictus der Missa Ecce ancilla Domini von Dufay ein wirkliches Volkslied zu erkennen — wogegen jedenfalls der Umstand spricht, dass der Gang dieser Melodie durch den strenge fortgesetzten Nachahmungscanon bedingt, also wohl ihm zu Liebe von Dufay erfunden ist. Das Gleiche gilt von dem Canonduett „Christe eleison" in Alexander Agricola's Messe „Le Serviteur" und eben auch wieder von dem anmuthigen zweistimmigen Benedictus der Messe „Drings" von Brumel, in dessen Messe „Bon temps" die Oberstimme des Osanna sich wiederum zu einer schön fliessenden Liedmelodie gestaltet.

Den nächsten Rang neben der Messe nimmt die Motette ein. Ueber einen Psalm, eine Antiphone, einen kirchlichen Hymnus componirt, fand sie ihren Cantus firmus zunächst in der gregorianischen Melodie, welche die Kirche für die betreffenden Texte bestimmt hatte. Motetten über den Tenor oder das Motiv eines weltlichen Liedes kommen aber doch auch vor. Das vielleicht bedeutendste Beispiel ist Josquin's auf den Liedtenor „Comme femme" in reinster Schönheit aufgebautes Stabat mater. Einen eigenthümlichen Einblick in die Technik der Zeit gewährt seine Composition der Sequenz „Victimae paschali laudes," [1]) deren erstem Theile im Discant die Nebenbezeichnung des bekannten Liedes „d'ung aultre amer" beigeschrieben ist, dem zweiten jene des gleichfalls allbekannten Liedes „de tous biens". Aber Josquin greift nicht nach den Volksliedern selbst, sondern entlehnt für den ersten Theil seiner Sequenzmotette ganz notengetreu den frei erfundenen Discant, den sein alter Lehrer Okeghem seiner weltlichen Bearbeitung des „d'ung aultre amer" als Gegenstimme des Liedtenors gegeben; für den zweiten Theil, abermals notengetreu, den gleichfalls frei erfundenen Discant der Bearbeitung des „de tous biens" von Hayne — beide entlehnte Parte auch hier als Oberstimme. [2]) Damit setzt aber

1) Gedruckt in Petrucci's Mot. A, numero trentatre, fol 16 (Venedig 1502) und in Glarean's Dodecachordon S. 368. Bei Glarean fehlen jene Beischriften des Discantus.

2) Okeghem's Lied handschriftlich im Dijoner Codex N. 295, im Codex N. 2794 der Riccardiana zu Florenz, und im Codex O. V. 208 der Bibl. Casanat. zu Rom. Hayne's Lied im Dijoner Codex und im ebengenannten Codex der Casanatenensis. Das Lied de tous biens hat übrigens auch Josquin selbst bearbeitet (gedruckt in Petrucci's Odhecaton fol. 103), ferner Alex. Agricola (handschriftl. im Codex Basevi zu Florenz, gedruckt in den Canti cento cinquanta fol. 84), Crispinus de Stappen (c. cento cinquanta fol. 21 als Tenor dazu: beati pacifici), Japart (a. a. O. fol. 80; dann noch vier anonyme Bearbeitungen ebenfalls in den Canti cento cinquanta fol. 89, 110, 143 u. 144), Peter Bourdon (Odhecaton fol. 79). Das „dung aultre amer" hat Josquin zu einer Messe verwerthet, weltlich findet es sich von de Orto (Petruc-

Josquin, als Erztausendkünstler, in den anderen Stimmen wiederum Motive der uralten Singweise der Sequenz selbst in Verbindung.

Oft wurde als Cantus firmus irgend eine dem Ritualgesange der Lamentationen, Antiphonen, oder was sonst eben schicklich scheinen mochte, entlehnte kurze Notenzeile herbeigeholt, deren Text irgend eine Beziehung zu dem Texte der Motette erkennen liess. Um diesen Denkspruch (Motto) gruppiren sich dann die übrigen Stimmen der Motette in den mannigfachsten contrapunktischen Gestaltungen, meist als Gewebe sinnreicher Nachahmungen und fugirter Sätze, während sich der Tenor mit seinem Spruchsatze nicht selten durch einen Nachahmungscanon in der Quarte oder Quinte selbst wieder verdoppelt oder öfter auch in zwei Abtheilungen der Motette *(Pars prima, pars secunda)* vollständig und unverändert wiederkehrt, aber jedesmal der Träger einer anderen darauf gebauten contrapunktischen Durchführung wird.[1]) So wiederholt sich in beiden Abtheilungen der Josquin'schen Motette *huc me sidereo* der Mottotenor „plangent eum quasi unigenitum, quia innocens Dominus occisus est"; so hält die Motette *Sic dilexit Deus* in beiden Theilen den Tenor fest „circumdederunt me gemitus mortis". Auf zuweilen nur wenigen aber langgehaltenen, öfter durch Pausen unterbrochenen Tenornoten dehnt sich oft die Motette zu einem beträchtlichen Umfange aus; sie gliedert sich meist in zwei, auch wohl drei Abtheilungen. Ihre Haltung ist insgemein eine ruhigere, massvollere als jene der Missa, die eigentlichen Künste drängen sich weniger in den Vordergrund, dabei ist aber die Schreibart durchaus eine sehr reiche, wobei freiere Imitationen, wie strengere canonische Nachahmungen in oft ungemein kunstvoller Verwebung angewendet werden. Der hohe Motettenstyl macht eine dem bei aller Mannigfaltigkeit seiner inneren Textur gleichmässig in ruhiger Unerschöpflichkeit fortströmenden Hexameter der antiken Epiker analoge Wirkung. Er trägt daher im Wesentlichen den Charakter des Erhabenen, der jedoch, besonders seit Josquin, nach Beschaffenheit des Textes mannigfach eine mehr heitere oder trübe Färbung annimmt, zuweilen selbst bis zur Charakterisirung des

ci's Canti B numero cinquata fol. 27) und in zwei verschiedenen Bearbeitungen von Alexander Agricola (Codex Basevi, das 6. und 7. Stück der Liedersammlung). Hayne's Lied de tous biens mag man unter den Beilagen des 2. Bandes nachsehen; wen es interessirt, der mag die Vergleichung mit Josquin's Motette im Dodecachordon vornehmen.

1) Merkwürdiger Weise finden sich Anklänge an diese Weise, einen Spruchsatz als Cantus firmus und als Tenor mit gleichsam commentirenden Gegenstimmen zu überbauen, noch (oder wieder) bei Seb. Bach. Man sehe in seiner Cantate „Ich hatte viel Bekümmerniss" den Chor „Sei nun wieder zufrieden," dessen Tenor den Choral „Wer nur den lieben Gott lässt walten" (hier mit dem Texte „wie selten uns die schweren Sorgen") als Cantus firmus anstimmt. Die Ausdrucksweise ist durchaus die neue, aber die Anlage des Ganzen durchaus die niederländische.

einzelnen Redesatzes, ja des einzelnen Wortes.[1]) Schönes, Edles, Bedeutendes und Würdiges haben die Meister hier niedergelegt, und wie klärend der Motettenstyl auf den Styl der Missa zurückgewirkt, lassen insbesondere einige Messen aus Josquin's reifster Zeit, wie seine Missa da pacem, seine Pangelingua-Messe deutlich erkennen. Es gereichte dem Motettenstyl sicherlich zum Heile, dass sich die Tonsetzer nicht, wie bei der Missa, verpflichtet glaubten immerfort musikalische Mirakel zu wirken.

1) Vicenzo Galilei ereifert sich in seinem Dialogo S. 89 ganz unglaublich über die „nuovi abusi de Contrapuntisti intorno l'imitatione delle parole". Allerdings sind die „Contrapuntisti", auf die er im Namen der antiken Musik einzankt, wie seine Diatribe zeigt, vorzüglich die Madrigalcomponisten: „Altra volta diranno imitar le parole, quando tra quei loro concetti vene siano alcune che dichino fuggire ò volare, le quali proferirano con velocità tale e con si poca gratia, quanto basti ad alcuno immaginarsi et intorno a quelle, che haveranno detto: Sparire, venir meno, morire, ò veramente spento, hanno fatto in un'instante tacere le parti con violenza tale, che in vece d'indurre alcuno di quelli affetti, hanno mosso gli uditori à riso et altra volta à segno, tenendo si per ciò d'esser quasi burlati. Quando poi haveranno detto: solo due ò insieme hanno fatto cantare un solo, due e tutt' insieme, con galanteria inusitata hanno altri nel cantare questo particolar verso d'una delle sestine dell Petrarca „Et con bue zoppo andra cacciando Laura proferitolo sotto le note à scosse, à onde et sincopando, non altramente che se eglino havessero havuto il singhiozzo. Et facendo mentione il concetto che egli hanno tra mano (come altre volte occore) del romore del Tamburo ò del suone delle trombe ò d'altro strumento tale, hanno cercato di rappresentare all' udito col canto loro i suoni di esso, senza fare stima alcuna, d'haver pronuntiate tali parole in qual si voglia maniera inusitata." Diese Art Trommlerei war zu Galilei's Zeiten, besonders wo in den Psalmen vom Lobpreisen mit Trompeten, Hörnern, Pfeifen, Psaltern, Cithern u. s. w. die Rede ist, sehr beliebt. Man sehe z. B. Ruggiero Giovanelli's „Jubilate Deo omnis terra", Orazio Vecchi's „Surgite populi" (beide Compositionen im Florilegium Portense, I. 31, II. 101) oder Lodovico Balbi's „Factum est Silentium" mit dem Victoriageschrei zum Schlusse (Flor. port. II. 133) und anderes ähnliche. Dufay hat ein Et in terra mit einem „Contratenor in modum tubae" (im Cod. N. 37 zu Bologna), aber hier ist die in den Tönen $\bar{c}$—g | $\bar{c}$ $\bar{e}$ g | $\bar{c}$ g | $\bar{e}$ | bewegte Stimme nicht als Tonmalerei gemeint. Doch hören wir Galilei weiter: „Quando ne hanno trovate che dinotino diversità de colori come brune ò bianche chiome et simili hanno fatto sotto ad esse note bianche et nere, per esprimere à detto loro quel si fatto concetto astutamente e con garbo, sottoponendo in quel mentre il senso dell' udito à gli accidenti delle forme et de colori, i quali oggetti sono particolari della vista el del tatto nel corpo solido. Non sono mancati di quelli, che hanno come più vitiati, cercato di dipignere con le note la voce azurra et pavonazza secondo il suono delle parole, non altrimente che colorischino hoggi le corde d'intestini gli artefici di esse." Galilei sah alte Notirungen mit Anwendung des Color; da er keine Ahnung hatte, was es bedeute, so erklärte er es sich wie man eben gelesen! Man kann ihm den Irrthum verzeihen; aber wahrhaft unverzeihlich ist es, wenn Baini, der es doch besser wusste, die Sache als vollgiltiges Zeugniss nimmt und (Vita et op. Pal.) ernsthaft erzählt, man habe Sonne, Licht, Purpur mit rothen, Bäume, Pflanzen u. s. w. durch grüne Noten angedeutet!! (ein Stück von Massenus mit schwarzen, Finsterniss bedeutenden Noten ist Ausnahme.)

Die Motetten lassen sich übrigens nach Text und Tonsatz in ganze Klassen scheiden. Wie die Missa pro defunctis, für welche die Tonsetzer meist etwas Besonderes suchten, aber keineswegs immer fanden, eine eigene gefärbte Gattung von Messen bildete, so findet sich unter den Motetten eine eigene Gattung Trauermotetten (Nänien) auf den Tod dieser oder jener ausgezeichneten Person. Als Vorbild kann jene noch streng alterthümliche „Complainte“ auf den Tod Meister Binchois' gelten. So besingt Josquin den Tod Okeghem's;[1]) Hieronymus Vinders, Benedictus Ducis und Nicolaus Gombert wetteifern in Gesängen auf Josquin's Tod;[2]) Benedictus singt ein „Epitaphium“ auf Erasmus von Rotterdam;[3]) Mouton feiert den Tod der Königin Anna von Bretagne mit einem Trauergesange.[4])

Eine sonderbare Mischung von ritueller Trauerandacht und Ausbrüchen des persönlichen Schmerzes zeigt ein Stück von Pierre de la Rue: während Tenor und Bass das Ritualmotiv „Requiem aeternam dona eis Domine“ (und zwar in canonischer Nachahmung) intoniren, singen Discant und Alt dazwischen: „Plorer, gemir, crier me convient en grand desplaisir, quant la mort“ u. s. w.[5]) Derlei Mischgesänge kommen auch sonst bei Loyset, Compère, Prioris u. A. vor.

Die Motette war eine gewandte Dienerin, sie entzog sich kaum irgend einer Aufgabe. Die niederländischen Tonsetzer im Dienste des spanisch-österreichischen Herrscherhauses haben sogar eine Anzahl von Motetten componirt, die man füglich politische, in Musik gesetzte Leitartikel nennen könnte, bestimmt auf die Kriegs- und sonstige Macht des Erzhauses aufmerksam zu machen. Eine solche fünfstimmige Motette von Jacob Clemens non Papa beginnt mit den Worten „Caesar habet naves validas et grandia vela“, eine zweite, den Kaiser Karl V. direct anredende „Quis te victorem dicat“ preist des Herrschers Milde gegen besiegte Feinde.[6]) Aehnliches bei Christian Hollander u. A.

1) „*La deploration de Johan Okeghen*“ im 7. Buche der von Tylman Susato herausgegebenen Chansons, fol. XIII.

2) Ebenda: „*O mors inevitabilis*“ von Vinders, *Musae Jovis* von Benedictus und ein zweitesmal von Gombert.

3) In den Cantion. selectiss. nec non familiariss. ultra centum (Augsburg, Kriesstein 1540).

4) „*Quis dabit oculis nostris fontem lacrimarum*“ im „Magnum opus continens clarissimorum Symphonistarum carmina elegantissima“ (Nürnberg, Montanus und Neuber 1559, I. Thl. N. XII). Der Text der zweiten Abtheilung lautet höchst nachdrücklich: „Ergo ejulate pueri, plorate sacerdotes, ululate senes, lugete cantores, plangite nobiles, et dicite: Anna requiescat in pace.“

5) Codex Basevi in Florenz. Manche Züge sind ganz eigenthümlich effectvoll; so tritt z. B. der Bass mit seinem Requiem auf c zu dem Vorhalte $\frac{g}{f}$ in den oberen Stimmen ein.

6) Beide Stücke im Magnum opus continens clarissim. Symph. etc. II. Thl. N. 57 und 58.

Selbst zu einer Dedicationsvorrede liess sich die Motettenform willig finden; Adrian Willaert hat eine solche an den ,,Dux" (Dogen?) Franciscus (Venier?) gerichtet: ,,Der Jäger werde Hasen finden, der Araber seine Rosse", er, der Dichter und Musiker, sende seine mit Musik verbundenen Verse. Das Ganze baut sich auf einem canonischen Doppeltenor auf: ,,Argentum et aurum non est mihi, quod autem habeo tibi do." Nach alledem kann es nicht überraschen, wenn, was öfter mit Verwunderung erwähnt wird, Josquin die beiden Stammbäume Christi (aus Matthäus und Lucas) in Musik setzte. Diese Art Musik umkleidete mit ihrer architektonischen Contrapunktik jeden beliebigen Text. Wichtige Tagesfragen in Verse zu bringen, sie im Motettenstyl absingen zu lassen, konnte unter solchen Umständen nicht allzu befremdlich scheinen. Das älteste und vielleicht merkwürdigste Stück dieser Art ist die ,,Lamentatio Sanctae matris ecclesiae Constantinopolitanae", welche nach dem Falle Constantinopels (1453) bei dem berühmten Feste, welches Philipp von Burgund zu Lille gab (dem Bankette des Fasanengelübdes), gesungen wurde. Der Spruchtenor ist den Klageliedern Jeremia's entnommen: ,,alle ihre Freunde haben sie verachtet, da ist keiner aus ihren Theuern, der sie tröste"; die drei anderen Stimmen singen französische Verse ,,très piteulx de tout espoir fontaine". In der Oberstimme, welche wohl von der allegorischen Gestalt der ,,Kirche" gesungen wurde (letztere erschien als Gefangene in einem Thurme, den ein von einem Riesen geleiteter Elephant trug), tönt die allbekannte Melodie der kirchlichen Lamentationen durch. Die Composition sehr alterthümlich, aber auch körnig, dürfte mit Sicherheit dem Meister Binchois zuzusprechen sein. [1])

1) Dieses Stück findet sich unter der obigen Ueberschrift im Codex N. 2794 der Bibl. Riccardiana in Florenz. Ueber das Fest selbst sehe man Olivier de la Marche (mémoires, cap. 29), der die Beschreibung als Augenzeuge gibt. Der Text des Gesanges ist im Tenor: „Omnes amici ejus spreverunt eam, non est qui consolet eam ex omnibus caris ejus". (Dazu die kirchliche Intonation der Lamentationen.) In den anderen Stimmen:

Très piteulx de tout espoir fontaine
père du fils dont je suis mère esplorée
plaindre me viens a ta court souveraine
de sa puissance et de nature humaine
qui ont souffert tant durté villaine
faite a mon fils, qui tant m'a honnorée.
(Zweiter Theil.)
Dont suis de bien et de rois separée
sans que vivant vueille entendre mes plains
et au seul Dieu du forfait mi complains
du gref tourment et douleureulx outrage
que de luy souffrir au plus devais
sans nul confort de tout humain langage.

In den Beschreibungen jenes Festes heisst es insgemein, die Kirche habe eine „Arie" gesungen. Aber Arien waren 1454 einstweilen noch eine völlig

Ein analoges Stück von Loyset Compère behandelt in sehr ähnlicher Weise die Differenzen zwischen dem Papste und dem Könige von Frankreich, dazu der Tenor: „Fera pessima devoravit filium meum Joseph.“[1]) Man mag sich dabei an Raphael's Heliodor erinnern, wo die päpstlichen Sesselträger den Papst auf der Sella gestatoria mitten in die biblische Begebenheit hineintragen. Das Prachtstück dieser Gattung ist wohl Isaak's sechsstimmige an Leo X. gerichtete Motette „Optime divino date munere pastor,“ worin der Löwe (Leo) aufgefordert wird, mit dem Adler (es ist der deutsche Kaiser Maximilian I. gemeint) gegen die türkischen Wölfe gemeinsame Sache zu machen und die Heerde zu schützen; der Tenor ist hier „Sacerdos et pontifex.“[2]) (Venedig liess schon um 1400 grosse festliche Staatsactionen durch Gelegenheitsgedichte und Gelegenheitsmotetten verherrlichen, wovon später.)

Eine andere Abtheilung bilden die nach Motettenart gesungenen evangelischen Erzählungen, Fragmente aus den Evangelien oder aus der Apostelgeschichte, Bruchstücke aus dem hohen Liede, dem Hiob und Aehnliches. Von dramatischer Intention ist nicht die Rede, der oft als Tenor eingefügte Spruchsatz gibt vielmehr dem Ganzen etwas Lehrhaftes[3]). Jacobus Vaet erzählt

unbekannte Sache. Die Composition wird wohl keinem Geringeren angehören als Binchois. Constantinopel fiel 1453 in die Hände der Türken, im folgenden Jahre wurde jenes grosse Tendenzbankett gefeiert, dessen Resultat nach des Herzogs Absicht ein Kreuzzug zur Befreiung der eroberten Stadt sein sollte. Egyd Binchois war als erster Capellan 1452 in die Capelle eingetreten. Eine solche Berühmtheit wird man bei so wichtig-feierlicher Gelegenheit wohl schwerlich übergangen haben, und das Werk lobt den Meister. Allenfalls könnte man vielleicht an Hayne denken, an Busnois schwerlich, der schon einen anderen, mannigfach entwickelteren Musikstyl schreibt.

1) Im Besitze des Archives der päpstl. Capelle zu Rom, Codex 36.

2) Zuerst gedruckt in Liber Select. Cantion. quas vulgo Mutetas vocant (Ausburg 1520). Das ist alles freilich viel vornehmer und prächtiger, als wenn Arnold von Bruk die Rettung Wiens von der türkischen Belagerung 1529 in den treuherzigen Bänkelsängerversen besingt:

„Ir christen algeleiche
merkt auf mit sunderm vleis
wie es in oesterreiche
geschehn in schneller weis
vom türken uberzogen
für wien mit seiner rott
idoch hat er nit mügen
den christen ubersiegen
lob sei dem höchsten gott.

Das Stück steht in „Hundert vnd ain vnd zweintzig newe lieder“ u. s. w. (Nürnberg 1534) N. 20.

3) Die Spruchbänder, Spruchtafeln u. s. w., die Orcagna in seinen berühmten Wandgemälden des Pisaner Campo santo seinen Bettlern, Eremiten u. s. w. in die Hand gibt, sind wahrhaftig das malerische Gegenstück der musikalischen Spruchtenore.

in seiner Motette „Egressus Jesus“ die Geschichte des cananäischen Weibes allerdings mit Empfindung, und Jhan Gero sucht das prahlerische Gebet des Pharisäers und das demüthige des Zöllners wenigstens in den allgemeinen Zügen contrastiren zu lassen, und was man an ähnlich charakteristischen Andeutungen sonst gelegentlich finden mag. Aber alles dieses sieht aus, als seien die Meister halb unwillkürlich darauf gerathen. Zahlreich sind die Motetten aus dem hohen Liede, es finden sich dergleichen schon bei den Meistern der ersten Schule: Johannes' von Limburg (Johannes de Lynburgia) Motette „Pulcra es amica mea,“ dessen „descende in hortum meum“ und „Surge propera“,[1]) Dufay's „anima mea liquefacta est“.[2]) Die Meister der zweiten Schule und deren nächste Nachfolger, wie Gaspar, Craen, Josquin, Mouton u. A., haben sehr schöne Compositionen dieser Art geliefert, die schönste vielleicht Antonius de Fevin in seinem vierstimmigen „descende in hortum meum.“[3]) Wiederum eine ganze, glänzend repräsentirte Classe bilden die Magnificat (vielleicht das älteste darunter ein dreistimmiges von Dufay).[4]) Die Intonation nach den acht Kirchentönen bot den reichsten Stoff zur Verarbeitung. Man liebte es daher sie hiernach durchzucomponiren (so schon J. von Limburg,[5]) später nach allen acht Tönen der Schweizer Senfl u. A., so auch der Italiener Animuccia, eine berühmte Meisterarbeit dieser Art die acht Magnificat des Spaniers Morales).

Die Geschichte der Passion nach der evangelischen Erzählung wurde eben wieder auch nicht im dramatischen Sinne, sondern als reiche polyphone Ausgestaltungen der kirchenmässigen Singweise, nach der diese Erzählungen in der Charwoche vorgetragen werden, behandelt. Jacob Hobrecht's vierstimmige Passion nach Matthäus hat mit dem späteren dramatischen oder halbdramatischen Passionsoratorium auch nicht die entfernteste Aehnlichkeit. Der kirchliche Cantus firmus der Passion bildet das verknüpfende Band des Ganzen, tritt abwechselnd in den einzelnen Stimmen auf, wird contrapunktisch umkleidet. Die Composition ist ausschliessend für den Ceremoniendienst der Kirche berechnet, statt des planen Gesanges soll für die Charwoche diese reicher ausgearbeitete mehrstimmige Composition zur Verfügung stehen. Es ist bei den zahlreichen mehrstimmigen Bearbeitungen der Lamentationen Jeremia's ein ganz ähnliches Verhältniss. Bei der musikalischen Behandlung

1) Cod. N. 37 im Liceo filarm. zu Bologna.
2) a. a. O.
3) In den Cant. selectiss. nec non familiarissimae ultra centum (Augsburg, Kriesstein 1540.)
4) Cod. N. 37 in Bologna.
5) a. a. O.

der Passionsgeschichte ist es wiederum so wenig auf Dramatisches abgesehen, dass Hobrecht die Rede einer einzelnen Person nicht allein von zwei oder drei Stimmen in Nachahmungen vortragen lässt, sondern den Redesatz sogar zuweilen entzweischneidet, den Anfang einem zusammensingenden Stimmenpaar, das Ende einem zweiten zutheilt. Bei den Worten Christi am Kreuze wendet Hobrecht in der Notirung mächtig aus der übrigen Schrift hervortretende Ligaturen an: es lag darin eine Art Andeutung für die Sänger die Worte besonders feierlich vorzutragen. Aber auch sonst hat dieser Zug schon an sich eine rührend naive Frömmigkeit, etwa wie wenn ein Schreiber jener Zeit heilige Namen mit kalligraphischer Pracht in den Text einschrieb. Eine Passion des Deutschen Johann Galliculus *secundum Marcum* ist fast nur das Spiegelbild der Hobrechtschen. Eine Reihe herrlicher kleiner Passionsgesänge, das Leiden Christi nach den canonischen Tageszeiten betrachtet u. s. w., hat Loyset Compère componirt; hier spricht das reinste Gefühl in den einfachsten Tönen. Sehr bedeutende Arbeiten von beträchtlichem Umfange sind die Lamentationen (von Tinctoris, Hykaert, Gaspar, P. de la Rue, Agricola u. A.), der musikalischen Textur nach contrapunktische Ausführungen über die kirchliche Melodie der Klagegesänge Jeremia's, als Cantus firmus eines insgemein schlichten und mächtigen Tonsatzes, dessen Contrapunktik absichtlich einfach gehalten wurde [1]). Nach den einzelnen Buchstaben (Aleph, Beth u. s. w.) gliedert sich das Ganze (gleich dem Magnificat) in eine Reihe kürzerer Tonsätze, in denen die Ritualmelodie abwechselnd im Tenor, im Alt, im Discant auftritt. [2]) Das Ganze hat, zumal bei den älteren Meistern, weniger den Ton der Klage, als etwas tief Ernstes, Nächtlich-düsteres, beinahe Schauerliches. Die Lamentationen von Pierre de la Rue sind in ihrer einfachen Mächtigkeit für jene Zeiten fast das Hauptwerk dieser Richtung. Die altniederländischen Meister gaben damit dann auch den späteren Componisten den eigenthümlichen Ton für diese Gattung; doch klingt aus den trefflichen Lamentationen des Meisters Carpentras [3]) durch alle herbe Strenge stellenweise schon eine tief empfundene Klage hindurch, und die ausgezeichnet schönen von Anton von Fevin streifen hin und her sogar schon an das Sentimentale. Und wie dem Mariencult die bildende Kunst wundervolle Werke zu danken hat, so hat er auch unter den Motetten

1) Doch schliesst z. B. P. de la Rue seine Lamentationen im letzten „Jerusalem convertere te ad dominum" mit einem bei anscheinender Anspruchslosigkeit sehr kunstvoll nachahmend gefügten Tonsatze.

2) So exponirt Gaspar seine Lamentationen mit dem Cantus firmus im Discant, P. de la Rue im Alt, Lapicida im Tenor, der Deutsche Stephan Mahu wiederum im Discant u. s. w.

3) Das abfällige Urtheil, welches Fétis über dieses Werk fällt, wird hoffentlich der verdienten Anerkennung nicht im mindesten im Wege stehen.

eine Fülle der herrlichsten Blüten hevorgerufen. Josquin's und Brumel's, Loyset Compère's zahlreiche Mariengesänge sind vielleicht unter dem bewussten oder unbewussten Eindruck der italienischen und niederländischen Madonnenbilder entstanden, sie sind wenigstens würdige Seitenstücke dazu, unverwelkliche Kränze aus Blumen der Erde und Sternen des Himmels zusammengeflochten. (Die über Mariengesänge, wie das *Ave maris stella* u. s. w., componirten Messen Josquin's, A. de Fevin's u. a., haben gleich jenen Motetten einen Zug eigenthümlicher Zartheit). Schon Dufay schlägt diesen Ton an: „Salve virgo mater Christi — Alma redemptoris — Flos florum fons amorum regina — Ave regina coelorum — Salve virgo mater", dazu auch eine dreistimmige Composition des Gedichtes von Petrarca „*virgine bella, che di sol vestita*"[1]) von Brasart findet sich ein *Ave Maria*, von Binchois ein dreistimmiges *Beata dei genitrix.*[2])

Zahlreich sind die Motetten zu Ehren einzelner Heiligen. Dufay geht hier wieder mit seinen Gesängen zu Ehren der h. Petrus und Paulus, Johann Baptist (ut queant laxis), der h. Basilisse, des h. Nicolaus von Bari (O gemma lux et speculum), des h. Andreas voran. Der h. Martin von Tours wird in der Motette *te dignitas praesularis*[3]) von Brasart besungen, St. Basilius von Hobrecht,[4]) St. Barbara und St. Nicolaus von Mouton,[5]) St. Katharina von Bulkyn[6]) u. s. w Manche Stücke dieser Art sind bei besonderen Anlässen entstanden, wie schon Dufay's Motette „O martyr Sebastiane tu semper nobiscum mane," in der es weiterhin heisst: Mediolanum cujus hanc pestilentiam si vis potes facere cessare[7]) (von einer ähnlichen, äusserst interessanten Motette Ihan Gero's werden wir weiterhin berichten).

Die Psalmen David's, denen sich das Gebet der drei Knaben im Feuerofen, das Gebet Jeremia's u. a. anschlossen, wurden im herkömmlichen Motettenstyl breit und feierlich componirt; als Tenor mochte dann die kirchliche Psalmodie dienen (wie in

1) Alle diese Stücke im Cod. N. 37 in Bologna.

2) a. a. O. Von Brasart enthält dieser Codex zahlreiche Stücke, was ich als Berichtigung des im 2. Bande Seite 462 Gesagten hier nachtrage.

3) Cod. N. 37 in Bologna.

4) Petrucci's Motetti libro quarto fol. 27.

5) Mot. della Corona I. fol. 2, II. fol. 15.

6) Mot. C. fol. 8

8) Cod. N. 37 in Bologna. Es scheint die Pest zu sein, von der Corio im vierten Buche erzählt: „in tutta questa state successe grandissima peste per la maggior parte die Lombardia. E più fervente fù in Toscana, in Roma, nella Marca etc." Das war dasselbe Jahr, in dem, wie Corio weiter erzählt, Ruprecht von der Pfalz zum römischen König gewählt wurde, also 1400.

P. de la Rue's Composition des Psalms CXLV: *Lauda anima mea Dominum*). Die Nürnberger Buchdrucker Petrejus, Montanus und Neuber haben grossartige Sammlungen von Psalmen der besten Meister ihrer Zeit veröffentlicht.[1])

Sonst wurden gelegentlich antikisirende lateinische Dichtungen von Zeitgenossen motettenmässig in Musik gesetzt, Denksprüche, Lehren, Reflexionen, auch wohl Gebete (Andreas de Sylva's *sum tuus in vita*, Senfl's *Tristia fata boni*, Clemens non Papa's Lob der Musik u. a. m. gehört in diese Klasse). Von wirklich antiker Dichtung kommt Virgil's sterbende Dido („Dulces exuviae“ aus dem vierten Buch der Aeneis) einigemale componirt vor (von Josquin, Mouton, de Orto, Verbonnet und Adrian Willaert). Diese Compositionen sind durchaus von den humanistisch schulmässigen Versuchen deutscher Tonsetzer verschieden, die genauen Masse antiker Metrik in die Musik einzuführen, es sind polyphone contrapunktische Tonsätze im Sinne der Zeit. Der Text aus Horaz' *Quid non ebrietas* ist von Willaert nur als witzige Anspielung für jenes vielbesprochene Duett gewählt, in dem die tiefere Stimme zu taumeln und auf einem ganz falschen Tone zu enden scheint. Von Orlando Lasso findet sich dann auch Virgil's Ekloge *Tityre tu patulae*, das Horazische *Beatus ille* u. s. w.

Das weltliche mehrstimmige Lied, die polyphon-contrapunktische Bearbeitung des Volksliedes vertritt die eigentliche Kleinkunst oder, richtiger, die Kunst in Werken geringeren Umfanges, innerhalb dessen es aber dann freilich so sehr in die Tiefe gehen kann, als es nur immer mag; daher man von vielen dieser Lieder sagen könnte, es seien grosse Kunstwerke in engem Rahmen.[2]) Diese Art der Behandlung der Volksweisen hat mit unserer sogenannten, wesentlich der Homophonie angehörigen „Harmonisirung“ einer gegebenen Melodie (die dann noch immer als Hauptsache kenntlich hervortritt) gar nichts gemein. — Hier geht die gegebene Melodie in dem drei-, vier-, fünf und sechsstimmigen contrapunktischen Gewebe auf, in dem jede Stimme gleichwichtig ist, wenn gleich die zu Grund gelegte, in der Regel dem Tenor

1) Eine Aeusserung Zarlino's (Inst. harm. IV. 5) ist bemerkenswerth. Nachdem er von den verschiedenen Gattungen der Psalmodie gesprochen, und dass sich der Contrapunktist strenge daran halten müsse, fährt er fort: ma quando havra da comporre altre cantilene, come sono motetti o altre cose simili, non debbe seguitare il canto o tenore de tali Salmodie, perciocchè non è obligato a questo; anzi, quando cio facesse, se li potrebbe attribuire a vizio, et che non havesse invenzione.

2) Der Messe, der Motette gegenüber nehmen sie ungefähr die Stellung ein wie etwa in der antiken Kunst die Camee, der geschnittene Stein, der gravirte Silberspiegel gegenüber der Statue, dem Relief, und der Ausdruck des Plinius von jener „majestas artis in angustum contracta“ passt auch auf das contrapunktirte Lied.

zugetheilte Volksweise den Kernpunkt bildet, von dem aus sich das ganze kleine Kunstwerk gestaltet.

Wie für die Messencomposition das Lied *l'omme armé* — von dem übrigens doch auch zwei weltliche Bearbeitungen nachweisbar sind: eine von Josquin, die andere von Borton (Morton?)[1]) — so scheint das Lied *Forseulement* als Meisterprobe für den Satz einer weltlichen Chanson gedient zu haben: es finden sich derlei Compositionen von Okeghem, [2] Pierre de la Rue, Hobrecht, Alexander Agricola, G. Reingot, Johannes Ghiselin, [2] Brumel, Pipelare, de Orto, und einem Ungenannten, sogar der Römer Costanzo Festa hat das Lied bearbeitet; Josquin aber ist stolz daran vorübergegangen.[2]) Das Lied *de tous biens pleine, Fortuna desperata* u. a. finden sich gleichfalls in zahlreichen Bearbeitungen. Die Lieder selbst stammen, wie die französischen Texte zeigen, zumeist aus Burgund und den französischen Niederlanden. Lieder mit vlaemischen Texten finden sich nur sehr ausnahmsweise, wie P. de la Rue's *myn hert*[3]) und einige andere in der grossen Sammlung Petrucci's, eine verschwindend kleine Zahl gegen die Menge französischer Lieder. Aber wie die Niederländer ein Mischvolk sind, so hatten viele Lieder Doppeltexte, französische und vlaemische. Beweis dessen die 1556—1557 bei Tylman Susato gedruckten *Souter Liedekens*. Da heisst es in den Ueberschriften z. B.: „den Tenor nae die

1) Hiernach ist das im zweiten Bande darüber Gesagte zu berichtigen. Josquin's Lied bildet in Petrucci's Canti B gleich die erste Nummer, ist dreistimmig und hat als Canon beigeschrieben „et sic de singulis" das heisst: weil der ersten Note ein Punkt beigezeichnet ist, so haben auch alle folgenden Noten als punktirt zu gelten. Die Bearbeitung von Borton steht im Codex O. V. 208 der Bibl. Casanatenensis zu Rom. Sie ist vierstimmig, unter dem Zeichen C 3 notirt und bei sehr alterthümlicher Färbung keineswegs ungeschickt im Tonsatze. Dem Style nach muss sie in die Zeit von 1450—1460 gehören. Ich glaube, dass statt Borton gelesen werden muss Morton: jener Messire Robert Morton oder Mourton, der 1464 in der Capelle Philipp's von Burgund Sänger war.

2) Okeghem 3 vocum, im Dijoner Codex und im Codex Basevi zu Florenz — Pierre de la Rue, 3 vocum, Petrucci's Canti B und Codex Basevi — Hobrecht, 4 vocum, Canti cento cinq. und Codex Basevi — Agricola, 4 vocum, Reingot, 4 vocum, Ghiselin, 4 vocum und der Ungenannte, 4 vocum, Canti cento cinquanta; eine zweite Bearbeitung von Ghiselin, 4 vocum im Codex Basevi — Brumel, 4 vocum, Pipelare, 4 vocum, de Orto 3 vocum im Codex Basevi. — Costanzo Festa's Lied wird von Aron in der Aggiunta des Toscanello erwähnt: „Costanzo Festa similmente la dimostra in dui luoghi nel uno canto For seulement." (Das betreffende Lied ist für die Musikgeschichte von zu grosser Bedeutung, um diese nicht ganz vollständigen Angaben ohne Nachtrag lassen zu können. Es treten zu den angeführten Bearbeitungen noch hinzu: Blanckenmüller, Georg, 3 vocum, k. Bibliothek zu München, Manuscript No. 1516, ein Ungenannter im Liederbuche von Arnt von Aich, 1519, No. 33, und endlich ein Ungenannter, 3 vocum. Tricinia, Nürnberg, Petrejus, 1541, No. 73.) Kade.

3) Canti cento cinquanta.

wyse: een liedeken emt vruech den goeten dat sal ick ons gaen, int walsche: *dont vient cela* — op eenen morghen stont, so yst dat ick, int walsche: *sur le pont d'Avignon* — waer so machse zyn, int walsche: *de ma tristesse* — den Tenor nae die wyse von een dansliedeken: Lyncken sou backen myn heer soll kneen, int walsche: *le bergier et la bergiere sont a l'umbre dung buysson*" etc. Das Lied *Fortuna desperata* (die Geschichte des Titus Andronicus) ist englischer Abkunft.[1]) Der Aufenthalt der Meister in Italien bewirkte endlich, dass sie gelegentlich auch nach einem italienischen Liede griffen, wie Josquin und Japart das Lied *Fortuna d'un gran tempo*[2]) bearbeitet haben, eben so das *villana che sa tu far* eines Ungenannten in den Canti cento cinquanta und anderes mehr. (Eine ansprechende dreistimmige Composition dieser Art *Tanto l'affano* gehört als Arbeit Caron's sogar schon der früheren Tonsetzerschule an). Diese streng contrapunktischen Bearbeitungen italienischer Lieder in niederländischem Geschmack müssen von den leichtern, obgleich auch polyphonen Gesängen wohl unterschieden werden, in denen sich die Meister dem Geschmacke der mehrstimmigen italienischen Canzonetta, der Frottola mit grosser Geschicklichkeit anbequemten.

Die innere Verwandtschaft des contrapunktisch verwertheten Liedes mit der Motette zeigt sich in der ganzen Behandlungsweise; manche Lieder sind wahre, in's Enge gezogene Motetten. Sie zeigt sich aber auch in manchen ganz eigenthümlichen Zügen, wie in der Eigenheit, dass der Spruchsatz (Motto, der wahrscheinlich der Motette den Namen gegeben), zuweilen auch für das weltliche Lied angewendet wird, wenn die Meister in irgend einem Bibeltexte u. dergl. eine Anspielung fanden, die zu dem Texte des weltlichen Liedes passte und wenn sich die rituelle Intonation der betreffenden Worte zufällig auch der Melodie des Volksliedes anpassen liess. Agricola verbindet die zwei oberen Stimmen seines Liedes *belle sur toutes* mit der Psalmodie *tota pulcra es* des Basses; jene halten den weltlichen, dieser hält den geistlichen Charakter (absichtlich?) fest. Komisch, aber wohl wider Willen des Componisten, klingt es, wie zwischen das sich im canonischen Liebes-

1) Die Melodie findet sich mit der Ueberschrift „Fortune" und dem Texte „Ye noble minds" u. s. w., von Bird variirt, im Virginalbuche der Königin Elisabeth (S. Burney, hist. of mus. 2. Band S. 87 und 118) und gehört der altenglischen Ballade *Titus Andronicus complaint* an. (Wie populär dieser Stoff in England war, ist bekannt; man möge sich der crassen Tragödie erinnern.) Der deutsche Orgelmeister Samuel Scheid hat über eben diese Melodie eine Anzahl Variationen geschrieben und schreibt ganz ausdrücklich: *Fortunae cantilena anglica* (dieses Stück sehe man in Reissmann's Gesch. d. Mus. 2. Band S. 100—108).

2) Josquin im Odhecaton fol. 80, Japart in den Canti cento cinquanta fol. 53.

duett ansingende höhere Stimmenpaar unvermuthet der Bass mit mönchischem Ernst hereintritt. Ein anderes Lied *que vous madame* Agricola's ist auf den Psalmenbass gebaut ,,In pace in id ipsum dormiam et requiescam.'' Josquin gibt seinem Liede *Fortuna estrange* den Bass ,,pauper sum et in laboribus.''[1]) Geschickte Verbindung des sich ursprünglich Fremden galt nicht wenig, und so mochte es kommen, dass man gelegentlich geistlich und weltlich blos deswegen in Verbindung brachte, weil sich die beiderseitigen Noten willig erwiesen. Wenn Crispinus de Stappen das viel und oft componirte *De tous biens est pleine ma maitresse* mit der Intonation $\bar{g}\ \bar{g}\ \bar{f}\ \bar{b}\ \bar{\bar{c}}\ \bar{b}$ (beati pa-cifici) in Verbindung bringt, so hat er dafür keinen besseren Grund, als dass er jene Lobpreisung der Friedfertigen im Discant zu dem weltlichen Liede der drei tieferen Stimmen viermal auf derselben Stufe, dann dreimal um eine Quarte tiefer, dann wieder in der ersten Tonlage wiederholen lassen kann. Solche blos musikalische Verschmelzungen einander ursprünglich ganz heterogener Gesänge hatten eben als Meisterproben combinatorischen Scharfsinns ihren Werth. Es ist übrigens unverkennbar der letzte, künstlerisch geklärte und veredelte Nachhall der altfranzösischen Manier, geistlich und weltlich und was dem Tonsetzer eben an Chansons in den Weg lief in ein meist sehr barbarisches und rohes Bündniss zusammen zu zwingen. Der Hauptreiz, den solche Dinge für die damalige Gesellschaft hatten, die heitere Ueberraschung, bekannte Lieder gleichzeitig anstimmen zu hören, ist für uns freilich nicht mehr da, und wo jene die artigste Spielerei erblicken mochten, haben wir nur noch ein in seiner künstlerischen Berechtigung sehr zweifelhaftes Kunststück. Die aus Liedanfängen und Liederfragmenten mosaikartig zusammengesetzten deutschen Liederquodlibets aus dem 16. Jahrhundert sind wiederum etwas Anderes.

Höher standen jedenfalls jene Lieder, wo der Tonsetzer die ganze Composition, ohne ein Fremdes hineinzuziehen, aus der Volksmelodie entwickelte. Letztere fand in den weitaus meisten Fällen ihre Stelle im Tenor, zuweilen im Contra, selten (wie in Stokhem's vierstimmigem *Je suis d'Allemagne*) im Sopran. Oft bleibt das gegebene Lied im Tenor ganz rein und schön erhalten, während es in der thematischen Führung der übrigen Stimmen fortwährend anklingt und durch sie wie durch einen einhüllenden Schleier durchblickt (Gregoire's ,,et raira plus la lune,'' das ,,villana che sa tu far'' eines ungenannten, aber trefflichen Meisters in den Canti cento cinquanta u. a. m.). Zuweilen nimmt die Con-

1) Agricola's Stücke in den Canti c. c., Josquin's im Cod. Basevi.

trapunktik der Gegenstimmen in ihren Motiven auf das gegebene Liedmotiv wenig oder gar keine Rücksicht, es verliert für den Componisten allen thematischen Werth, und seine melodischen Wendungen sind eben nur die Haken, an welche der Tonsetzer sein contrapunktisches Hab und Gut aufhängt. Zuweilen kommt dabei nichts heraus als eine wenig anziehende contrapunktische Studie. Zeigte sich eine Volksweise zu canonisch nachahmenden Wendungen geeignet, so fanden es die Meister mit ihrem gerade hierin vielgeübten Scharfblick sofort heraus. Die häufige und meist sehr geschickte Anwendung des Kunstmittels, welche jenen kleinen Kunstwerken eine eigenthümliche Haltung und innere Consequenz sichert, bildet fast den durchgreifendsten Unterschied zwischen der niederländischen und der gleichzeitigen italienischen polyphonen Composition älteren Styls, wo die Imitation nur ganz gelegentlich und in den einfachsten Formen auftritt. Die Stimmen nicht alle zusammen anfangen zu lassen, sondern eine nach der andern in fugenartigem Einsatze des Liedmotives ist gleichfalls eine öfter vorkommende Anordnung, deren Werth und glückliche Wirkung die Meister sehr wohl erkannten. Oder aber es treten zwei, drei Stimmen in dieser Art nach einander ein, während ein frei erfundener Bass als Fundament nicht harmonisch, sondern contrapunktisch ihren Aufbau stützt und trägt. (So einige schöne Stücke von Ghiselin u. a.) Zuweilen wird, ohne eigentliche contrapunktische Imitation, eine vom Tenor oder Bass gesungene Phrase vom Sopran oder Alt aufgenommen und wiederholt, und fast noch öfter als in der geistlichen Musik wird die Manier beliebt, einen Gang nach einander wie Frage und Antwort den höheren und den tieferen Stimmen zuzutheilen[1]). Die entlehnte Volksweise wurde bei so mannigfachen und reichen Verarbeitungen nicht immer sonderlich rücksichtsvoll behandelt. Sie musste sich oft genug gefallen lassen, nach Bedürfniss zurechtgebogen, verkürzt, verlängert, in einzelnen Noten verändert und zuweilen so gründlich umgestaltet zu werden, dass eben nur noch ein thematischer Anklang an sie übrig blieb. In Pinarol's „Fortuna desperata," in den Canti cento cinquanta, sucht man sogar das allbekannte Lied ganz vergebens, bis man in eben dieser Sammlung auf ein anderes „Fortuna desperata" eines ungenannten Tonsetzers geräth, wo man das Lied richtig als Tenor antrifft, aber zugleich bemerkt, dass Meister Pinarol den frei erfundenen Discant seines anonymen Collegen als Cantus firmus für seine Composition entlehnt und in den Bass verlegt hat. (Es ist hier also ein ähnliches Verhältniss, wie bei Josquin's vorhin erwähntem „Victimae paschali".)

1) In dieser Form ist der Anfang des Liedes *Fortuna d'un gran tempo* von Japart (Canti c. c. fol. 53) gehalten.

Wurde so ein dem Stamme eines Cantus firmus entsprosster contrapunktischer Zweig zum Absenker, der, von seinem Hauptstamme abgetrennt, seinerseits contrapunktische Sprossen trieb: so griff man wohl auch gelegentlich nach einer fremden Composition, um sie mit einer neuen Zugabestimme zu beschenken, womit ihr nicht gerade immer eine Wohlthat erwiesen wurde. Das schöne dreistimmige „*Reine du ciel*" von Loyset Compère [1]) hat eine unberufene Hand mit einer vierten Stimme bereichert und verdorben. In Caron's ursprünglich dreistimmiges *Cent mille ecus* hat jemand noch einen Contra eingefügt, hier jedoch ganz geschickt. [2]) Stimmen

1) Jenes in den Canti cento cinquanta, nicht das andere im Odhecaton.

2) Caron's Composition steht, mit seinem Namen, im Codex Casanat. O. V. 208. Die vierstimmige Redaction in den Canti cento cinquanta ohne Namensangabe. Es ist dieselbe, von der im 2. Bande dieses Werkes die Rede gewesen ist. — Siehe Band II. S. 468. Es muss hierbei auffallen, dass Ambros an dieser Stelle nur drei Lieder dieses Meisters namhaft macht, während doch der Codex Casanatenensis in Rom, den er selbst im 3. Band so häufig citirt, allein deren sieben von Caron enthält. Zu diesen 10 Liedern kommen noch drei Lieder hinzu, die sich in dem 1873 von mir in der Maglibecchiana zu Florenz aufgefundenen Codex No. 59 befinden, so dass die Gesammtzahl der Lieder von Caron sich auf dreizehn steigert. Diese sind:

1. *La tridaine* Tinctoris, liber de Contrapuncto, Ambros II. S. 468.
2. *Helas, que pourra devenir* 3 vocum, Codex Dijon, No. 69 und Codex Maglibecchiana 59, No. 208. Ambros II. S. 468.
3. *Vous m'avez pris le coeur* 3 vocum. Ambros II. S. 468 giebt nicht an, wo er dieses Stück gefunden. Codex Dijon, Codex Casanatenensis, Codex Basevi in Florenz A und B, Codex Parisiensis haben es nicht. Nur der Codex Maglibecchiana No. 59 (47) enthält dieses Lied, aber nicht unter Caron's Namen, sondern incerti auctoris. Ob diese beiden Stücke identisch sind, ist daher nicht zu ermitteln gewesen. (Ambros II. S. 468.)
4. *Adieu fortune* 3 vocum, Codex Casanatenensis No. 12 und Codex Maglibecchiana 59, No. 70.
5. *Cent mille escu* 3 vocum, Codex Casanatenensis No. 22. Ambros II. S. 468.
6. *Vive Carloys* 3 vocum, Codex Casanatenensis No. 23.
7. *Helas mon coeur* 3 vocum, pars II, 4 vocum, Codex Casanatenensis, No. 37.
8. *C'est temps perdu* 3 vocum, Codex Casanatenensis No. 42.
9. *Tanto lo fanno* 3 vocum, pars I und II, Codex Casanatenensis No. 53.
10. *Pour tant se mon coeur* 3 vocum, Codex Casanatenensis No. 68.
11. *La despoir* 3 vocum, Codex Maglibecchiana No. 59, sub 96.
12. *Le doulce pensier* 3 vocum, Codex Maglibecchiana No. 59, sub 110.
13. *Rosa plaisant adorant* 3 vocum, Codex Maglibecchiana No. 59, sub 221.

Näheres über diesen Codex siehe den Aufsatz von mir: Monatshefte für Musikgeschichte IX. Jahrgang 1877, No. 2. Kade.

mit beigefügtem „*Si placet*", die also, ohne den Zusammenhang der Composition zu beeinträchtigen, weggelassen werden können, kommen gelegentlich vor, zuweilen als Zuthat von fremder Hand: so hat Johannes Martini dem fugirten Liede „*Se la sans plus*" von Colinet de Lannois einen „Bassus si placet" beigegeben,[1] eine Art Continuo, der kräftig eingreift und einem „über dem Buche" gut improvisirten Contrapunkte gleicht (so hat Verdelot der berühmten Bataille Clement Jannequin's eine „Quinta vox si placet" beigefügt). Devisencanons sind fast nur Ausnahmen, und dann meist mehr einfache Anweisungen als neckende Räthsel, wie Josquin's Hexameterdevise „*ad nonam canitur hic bassus tempore lapso*" bei dem Liede „*a l'eure que ie vous,*"[2] sein „*Et sic de singulis*" beim weltlichen „*Omme armé,*"[3] Brumel's „*vade et revertere*" beim Tenor seines Liedes „*je ne vis oncques*"[4]), und anderes Aehnliche mehr.

Ein markirter Unterschied zwischen der geistlichen Musik und der Chanson in Haltung und Färbung tritt, nachdem er sich schon in einzelnen Compositionen Okeghem's, Hobrecht's u. s. w. angekündigt, bei Josquin, Loyset, Compère, de Orto und den übrigen besseren unter den nächsten Nachfolgern Okeghem's ein. Man braucht nur Gaspard's Messe *Nas tu pas* mit der weltlichen Bearbeitung eben dieses Liedes in den Canti cento cinquanta (von einem ungenannten Tonsetzer) zu vergleichen, um diesen Unterschied in seiner ganzen Schärfe zu empfinden. Die Chanson fasst alles leichter, flüssiger, selbst bis zum heiteren Spiele mit den strengen Formen der Contrapunktik. Die zuweilen eigenthümlich anmuthigen Stücke dieser Art, neben der strengen Hoheit der Kirchenmusik, können als vollgiltiger Beweis gelten, dass die Meister sehr wohl wussten, was ein nach Verschiedenheit der Aufgabe verschieden gemodelter Kunststyl sei, und dass sie noch ganz andere Ziele erstrebten als nur einen unter mehr oder minder schwierigen Bedingungen zu Stande gebrachten „tadellosen Contrapunkt."

Die „Künste der Niederländer."

Zu den in der Musikgeschichte sprüchwörtlich gewordenen Dingen gehören die sogenannten „Künste der Niederländer," welche jedermann nennt und schmäht, die aber wirklich und näher kennen lernen zu sollen die Meisten für ein Ansinnen halten würden, als muthe man ihnen zu, sich in der Geschichte der Poesie mit jenen

1) Bibl. Casanat. Cod. O. V. 208.
2) Canti cento cinq.
3) Canti B. Fol. 1.
4) Cod. Basevi in Florenz.

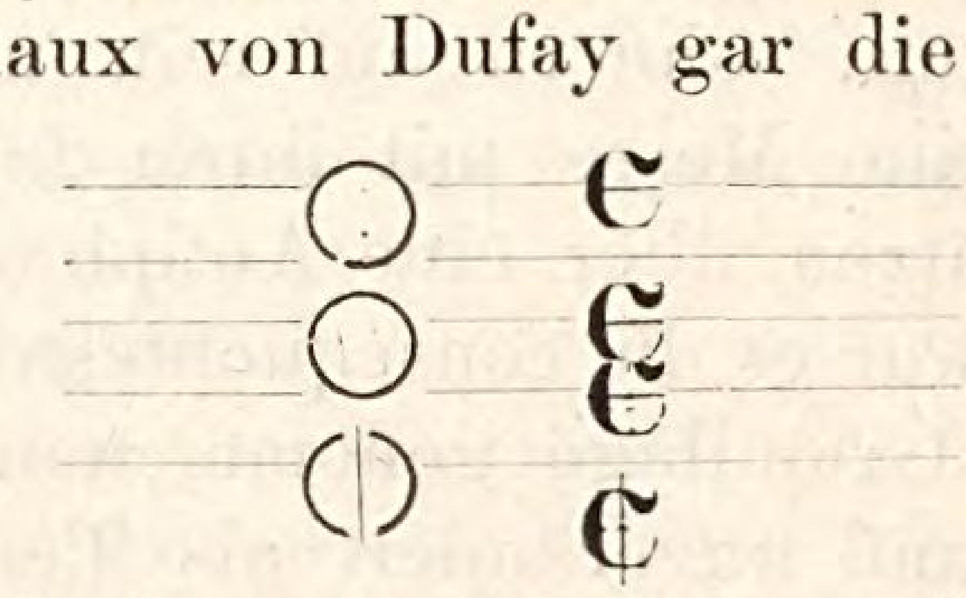
Gedichten zu beschäftigen, deren Hauptwerth und Hauptinteresse es ausmachte, dass sie in der Form eines Bechers, einer Palme u. s. w. gedruckt wurden, oder in der Geschichte der Malerei mit Vexirbildern, etwa wie jene Köpfe Arcimboldo's (im Wiener Belvedere), die sich in der Nähe besehen als Fruchtstücke u. dgl. erweisen. Das Wenige, was darüber in P. Martini, in Burney, Forkel u. s. w. zu finden ist, dient den Meisten nur dazu, sich im Namen der entweihten Kunst zu entrüsten: der Gipfel alles Ungeschmackes sei es, Nichtmusik, unwürdige Spielerei, der stärkste Beweis völligen Mangels wirklicher Kunstanlage, die sich, wäre sie dagewesen, ganz anders geäussert haben würde als in verwunderlichen Problemen, die mit Musik eigentlich gar nichts zu schaffen haben. Der Verruf, in welchen diese „Künste" die niederländische „Kunst" gebracht, hat letztere wie mit einem undurchdringlichen Dornendickicht eingesponnen — wer mag sich in den finsteren Zauberwald dieser „Canons" hineinwagen?

In Wahrheit aber sind diese „Künste" mit der Musik und deren Entwickelung sehr innig verbunden und durchaus nicht, wie gewöhnlich angenommen wird, blosse „Witze und Künsteleien."[1]) Specifisch niederländisch sind diese Künste allerdings; die ältere französische Tonsetzerschule, die Vorgängerin der niederländischen, weiss noch nichts davon. Bei den Niederländern kündigen sich die Künste in bescheidenen Anfängen schon bei der ersten Schule um 1400 an, erreichen durch Okeghem und Hobrecht eine grosse Bedeutung und Wichtigkeit, sind zur Zeit Josquin's und seiner ersten Nachfolger noch in häufiger, wo möglich gesteigert sinnreicher Anwendung, kommen jedoch schon in der Zeit Gombert's ganz plötzlich beinahe aus der Mode, müssen sich wenigstens mit einer gegen ihre frühere Herrschaft nur sehr untergeordneten Stellung begnügen, sind aber selbst noch in der Zeit nach Palestrina nicht vergessen, so dass sich G. B. Rossi noch zu Anfang des 17. Jahrhunderts damit angelegentlich befasst. Ihre Nachklänge tönen sogar hin und her noch in Sebastian Bach. Sie sind nicht durch Hereinziehen fremdartiger Spitzfindigkeiten, sondern auf rein musikalischem Boden entstanden. Sollte eine Messe mit ihren in fünf grosse Hauptgruppen getheilten Sätzen über eine Antiphone, ein Lied u. s. w. componirt werden, so war es die consequenteste und treueste Lösung der Aufgabe den zur Grundlage genommenen Cantus firmus Satz für Satz notengetreu und unverändert als Tenor wiederkehren zu lassen und ihn nur jedesmal mit anderen Gegenstimmen zu überbauen. Spuren dieser Auffassung finden sich in den älteren Werken häufig, — und dass man das Benedictus, auch wohl das Pleni oder Osanna so oft als Duos oder dreistimmige Sätze antrifft, hat seinen Grund fast weniger in dem Streben durch mannigfach modificirte

1) Kiesewetter, Gesch. d. Mus. S. 57.

Stimmenzahl wechselnde und mannigfache Klangwirkungen in das weitläufige Werk zu bringen, als darin, dass sich in diesen Sätzen die Meister gerne einen von dem Zwange des unaufhörlich festgehaltenen Tenors freien Augenblick gönnen wollten, daher den Tenor schweigen liessen und das Benedictus u. s. w. als episodischen, frei erfundenen Satz einschoben. Dessen ungeachtet blieb es noch immer schwierig eine genügend reiche Erfindungskraft zu bethätigen, um den Tenor, der sich im ersten Kyrie als die Hauptmacht ankündigte, dann wieder im zweiten Kyrie, im Gloria und dem Qui tollis und sofort wieder beim Credo und Crucifixus und so weiter bis zum Schlusse der Missa immer wieder in neue Combinationen bringen zu können. Für so lange und textreiche Sätze, wie das Gloria und Credo, reichte er oft nicht einmal mit seinem Umfange aus, selbst wenn er aus mehr als der blossen Phrase einiger Noten bestand. Hier galt es also schon ihn zu dehnen, sich Raum zur Entwickelung des Satzes zu schaffen, und so kamen vor allem, wie wir schon vorhin erwähnt haben, die augmentirenden Zeichen und die Beischriften „Crescit in duplum, triplum“ u. s. w. in Gebrauch. Letztere ganz deutliche Vorschriften galten gar nicht einmal als Räthsel. Wurden einzelne Noten des Tenors in solcher Weise auf ihre doppelte u. s. w. Dauer ausgedehnt, so konnte es wünschenswerth scheinen, ihnen in den einzelnen Sätzen nicht immer das doppelte u. s. w., sondern ein mannigfach wechselndes Mass zu geben. (Josquin bewirkt es in seiner Messe *Di dadi*, indem er derselben Notirung für jeden einzelnen Satz eine andere Zahlenproportion vorschreibt.)

War der Tenor kein ganzer, durchgeführter Singesatz, sondern nur ein knappes Motiv aus wenigen Noten, so hätte die Notendehnung zu langathmigen Haltetönen völlig unausführbarer Art gehen müssen; man griff daher zu der Auskunft, den Tenor entweder einfach, wie er war, oder unter wechselnden Zeichen mehrere Male wiederholen zu lassen (letztere Manier kommt schon bei Binchois vor, sein Kyrie angelorum hat die Zeichen ⦶ O ⦶, ein Et in terra queremiaux von Dufay gar die Zeichen



Hobrecht greift die Sache mit Vorliebe auf, seine Messen *Je ne demande* und *Si dedero* beruhen völlig darauf). Bei diesen blossen Modificationen der Notendauer blieb aber die Notenfolge der Töne selbst noch immer dieselbe. Schon bei Dufay kommen zuweilen ziemlich weitläufige Anweisungen für die Sänger der Tenorzeile in diesem Sinne vor, wie in seinem Offertorium „Apostolo glorioso de

Deo electo", wo es bei dem Tenore „Andreas Christi famulus" heisst: „Et dicitur bis, primo de modo perfecto et tempore imperfecto, secundo per tertiam demptis primis pausis et nota sequente" (beim zweitenmale sind also auch noch die Noten um eine Terz in die Höhe zu rücken); oder in dem Offertorium zu Ehren des h. Nicolaus von Bari „o gemmà lux et speculum", wo der Tenor „O beate Nicolaë" die Anweisung bekommt: „qui dicitur sic: primo de modo perfecto et tempore imperfecto majoris prolationis, secundo tantum modo primus color resumitur de minori imperfecto, servando modum, primis pausis demptis". Ganz ähnlich schreibt Johannes Brasart dem Tenor seiner Motette *Magne Deus potentiae* vor: „Iste dicitur bis, primo modo tempore perfecto, secundo prima pausa non dicitur". Es galt aber gelegentlich auch die Notenfolge selbst zu ändern. Die Componisten gestalteten dazu ihren Tenor anagrammatisch um; es wurde keine Note beseitigt, aber jede von ihrer Stelle gerückt und mit den andern in eine neue Verbindung gebracht und dadurch ein ganz neuer Cantus firmus zu neuen Combinationen geschaffen. Das einfachste Mittel war hier den Tenor rückläufig durchsingen zu lassen — die Zeitgenossen Dufay's wendeten diese Art der Neugestaltung an, wie denn z. B. der Tenor der Motette *„Salve salus mea Deus"* von Johannes de Lymburgia die Beischrift trägt „Canon: dicitur per semi et eodem modo retrograde, accipiendo pro fine nigras" — zuweilen ging man weiter und liess einige Noten, z. B. alle Minimen, weg. So wurde schon die Grundgestalt des Tenors stärker angetastet, noch mehr wenn Verkehrtschritte beliebt wurden, z. B. statt terzaufwärts terzabwärts und so Schritt für Schritt, es kamen dann sogar ganz neue Noten zum Vorschein. Um nun aber zu beweisen, der so entstandene neue Cantus firmus sei doch nur wieder der frühere Tenor, aber in neuer Wendung und Fassung, und um dem Sänger zu zeigen, worin diese neue Fassung und Wendung bestehe, wurde die ganz unveränderte Notirung, die Grundgestalt des Tenors, in der Aufzeichnung beibehalten, aber durch einen beigeschriebenen Spruch dem Sänger die Anweisung gegeben, wie die Umgestaltung vorzunehmen sei. Hobrecht's auf einen ziemlich langen Ritualgesang der griechischen Kirche als Tenor gebaute Missa *Graecorum*, Josquin's Messe *l'omme armé super voces musicales* geben einen vollständig klaren Einblick in diese ebenso merkwürdige als sonderbare Technik,[1]) bei welcher freilich nicht zu läugnen ist, dass die „Beibehaltung" des Tenors etwa dem Vorgange zu vergleichen wäre, wie wenn ein Künstler die Würfelsteinchen eines Mosaikbildes auseinandernähme, um

1) Es ist nur der leidigen Fragmenten- und Stichprobenmanier des Kyrie ex — Sanctus ex — Agnus ex — zuzuschreiben, dass diese ganz klare Sache bisher nirgends auch nur angedeutet wird.

daraus ein neues nach Gegenstand und Darstellung ganz verschiedenes Bild zusammenzusetzen: das Material bliebe wohl dasselbe, aber von dem ersten Bilde wäre doch keine Rede mehr. In dem Streben also, dem Tenor, nachdem er für einen Satz einer Messe in einer gewissen Gestalt dagewesen, für den nächsten oder einen der folgenden eine ganz veränderte, neuen contrapunktischen Combinationen zur Grundlage dienende Gestalt zu geben, gleichwohl aber durch Beibehaltung der unveränderten Notirung kenntlich zu machen, der neue Cantus firmus sei doch nur der frühere, jetzt anders gewendete, lag eine der Hauptveranlassungen zu jenen vielbesprochenen, vielgeschmähten Räthseln und vermeinten Scherzen und Spielereien — jenen kurzen, öfters versificirten Devisen, durch welche angedeutet wurde, eine Notirung sei nicht so wie sie eben dasteht, sondern mit gewissen Modificationen zu singen. Diese Andeutung hiess Canon (d. i. κάνων, Regel, Gesetz), und weil sie öfter in einer bildlichen, gleichnissartigen Rede, mit einem der Bibel oder einem classischen Dichter entlehnten Citat gegeben wurde, dessen Beziehung errathen werden musste, so definirt Tinctoris: ,,ein Canon sei eine Vorschrift, welche den Willen des Tonsetzers mit einer gewissen Dunkelheit ausspricht'', und Hermann Finck sagt: ,,der Canon sei eine Vorschrift, durch welche aus dem niedergeschriebenen Theile einer Composition der nicht niedergeschriebene hervorgerufen wird." [1]) Der Begriff einer Folgestimme liegt also durchaus nicht, wie wenn wir heutzutage von einem Canon sprechen (der damals Fuga hiess)[2]), im Begriffe des niederländischen Canons, obwohl allerdings auch die Art, wie eine Folgestimme der ausgeschriebenen ersten sich zu

1) Canon est regula voluntatem compositoris sub obscuritate quadam ostendens (Tinctoris Diffinit.). Canon est imaginaria praeceptio, ex positis non positam cantilenae partem eliciens — vel: est regula argute revelans secreta cantus . . . (Herm. Finck, Pract. mus.) Hermann Finck räumt das ganze dritte Buch seiner Practica musicae der Lehre „de Canonibus" ein. Sein Verzeichniss wird von P. Martini (Saggio di Contrapp. II. S. XXV) noch ansehnlich vermehrt; von daher hat es Forkel (Gesch. d. Mus. S. 538) und von dorther haben es alle übrigen.

2) Winterfeld (Gabrieli 1. Theil S. 142) macht mit Recht auf die Bedeutung des Wortes Fuga als „Jagd" im mittlern Latein aufmerksam. „Fuga gallice chasse vel chace, venatio, jus venationis, quia venando fugantur ferae" (du Cange, Glossar.). Tinctoris im Diffinitorium erklärt: „Fuga est identitas partium cantus, quoad valorem, nomen, formam et interdum etiam locum notarum et pausarum suarum." G. B. Rossi im Organo de Cantori S. 12 sagt: „il Canon, che altri chiamano Fuga, altri risposta, altri Consequenza lo chiamano fuga a somiglianza d'uno, che fuggendo l'altro lo segue per l'istessa via ò sentiero". Für unsere moderne Fuge passt das Gleichniss nicht mehr so ganz, wogegen es für den Nachahmungscanon treffend ist. Das zweite Buch der von Petrucci gedruckten Motettensammlung (*Motetti B.* 1503) schliesst mit dem Canon eines Ungenannten, der das hübsche Motto hat: „Sic unda impellitur unda."

gesellen habe, durch ein Motto ausgedrückt werden konnte und wirklich ausgedrückt wurde: Trinus et unus, Trinitatem in unitatem veneremur, erunt duo in carne una u. s. w., zuweilen mit irgend einer scherzhaft sinnreichen Modification, wie das von Hermann Finck citirte, auf eine bekannte Fabel anspielende Motto „I prae, sequar inquit Cancer" — „wenn nämlich," erklärt Finck, „vom letzten Ende eines Gesanges (rückläufig gesungen) zwei Stimmen einander nach einigen Pausen folgen."

Das einfache Motto „Synphonizabis" findet sich sogar noch bei Palestrina. Eben so einfach und klar ist eine Vorschrift wie „posterior priorem post tempus sequitur altior tono" oder „tono demissior" oder „Canon in Diapente post duo tempora." 1) Nach der Zeit Weise und Geschmack fasste man aber eine solche deutliche Vorschrift, statt sie also ungewürzt zu geben, lieber und öfter wenigstens in metrische Form, wie „tempora bina sile, diapason postea scande" bei dem Liede *„puisque vous estes campieur"* im Dijoner Codex, oder wie Josquin bei seinem Liede *a l'eure que ie vous* beisetzt: „ad nonam canitur bassus hic tempore lapso." Und mag es auch orakelhaft und feierlich klingen, wenn Dufay seiner Postcommunio „vos qui secuti estis me" die Beischrift gibt:

Si trinum queras
A summo tolle figuram
Et simul incipito
Diatessaron in subeundo 2)

im Grunde ist es doch wieder nur eine ganz trockene, deutliche Anweisung: man findet die dritte Stimme, wenn man vom Discantpart die erste Note streicht und das übrige in der Unterquarte singt. Canons oder, nach alter Terminologie, Fugen dieser Art kommen auch als Duos, als blanke zweistimmige Sätze oder als die Entwickelung drei- oder vierstimmiger Sätze aus einer einzigen Notenzeile vor, meist ist aber in einem dreistimmigen oder vierstimmig notirten Ganzen, das dann durch Ausführung der „Fuge" vier- oder fünfstimmig wird, eine oder die andere Stimme als Canonduo bezeichnet. Der moderne Gebrauch des Wortes Canon schreibt sich von dieser Gattung her, wo sich eine Stimme durch ein Motto ihr Ebenbild in einer zweiten u. s. w. schuf. 3) Bei

1) Anderes bei Josquin klingt schon räthselhafter, z. B. das Motto beim Contra der Bearbeitung des Liedes *„una musque de Buscaye:"*

„Quiescit, qui superne volat
Venit post me, qui in puncto clamat."

Das heisst: der Discant (*qui superne volat*) pausirt (*quiescit*) und tritt erst auf die erste durch einen Punkt verlängerte Note des Contra, ihn in der Oberquarte nachahmend, ein (*in puncto clamat*).

2) Codex im Lic. filarm. zu Bologna No. 37.

3) In diesem beschränkteren Sinne nimmt schon Sethus Calvisius das Wort: „Inscribitur certo titulo, quem Canonem musici vocant, quo et

denjenigen Canons (Mottos, Sprüchen), welche blos die Umstaltung eines Tenors bei dessen zweiter, dritter u. s. w. Wiederkehr andeuteten, entfiel natürlich die Frage nach einer Folgestimme von selbst; zuweilen verschmäht es der Componist auch hier räthselhaft zu werden. Hobrecht wiederholt in seiner dreistimmigen Messe ohne Namen den Tenor des Patrem beim Et incarnatus est, aber von rückwärts nach vorne zu lesen, was er ganz trocken und treuherzig heraussagt: „ut prius, sed dicitur retrograde.“ [1]) Josquin's „Cancriza“ in der Messe *Omme armé super voces musicales* bedeutet dasselbe und ist eben so deutlich. Hermann Finck nennt noch eine ganze Auswahl von bereits mehr oder minder räthselartigen Mottos zu gleichem Zwecke: „Nescit vox missa reverti? (das Fragezeichen ist wesentlich), Verse, die vor- und rückwärts gelesen gleichlautend sind (versus recurrentes), wie der Hexameter, den ein beschworener Geist dem sich bekreuzenden Beschwörer zurief: „Signa te, signa, temere me tangis et angis“ — oder der Pentameter, der als angebliche alte Prophezeihung in einer muthmasslich aus dem 7. Jahrhunderte herrührenden Elegie auf den Verfall Roms verkommt: „Roma tibi subito motibus ibit amor“ [2]), oder der Gespensterwitz: „in gyrum imus noctu, ecce ut consumimur igni,“ oder „Roma, caput mundi, si verteris, omnia vincit“ (es wird „Amor“ daraus). Die gleiche Bedeutung hat das schon etwas in's Komische gehende Motto „canit more Hebraeorum“ mit Anspielung auf das Lesen der hebräischen Schriften von rechts nach links. Am humoristischesten fasst einmal der sonst sehr ernste Pierre de la Rue die Sache: in seiner Missa *Alleluia* ruft er dem Tenor zu „vade retro Satanas!“ Wurde ein Tenor so umgestaltet, dass er diesmal von einer andern Note anfangen sollte als im früheren gleichnotirten Satze, so musste er von dieser Note aus alle Intervallschritte der ersten Notirung gemäss ausführen; Hobrecht schreibt z. B. beim Patrem seiner *Omme armé*-Messe:

Ne sonites [3]) lycanosypaton
Sume in proslambanomenos.

temporis intervallum, in quo comites ducem consequuntur et modus canendi indicatur“ (Seth. Calvisius, Melopoeia Cap. 19).

1) Cod. N. 11883 der Wiener Hofbibl. Fol. 121.

2) Diese Elegie hat zuerst Muratori aus einem Modeneser Codex im 2. Theile der Antiquit. medii aevi, dissert. 21 veröffentlicht. Ihren ganzen Inhalt findet man auch in Gregorovius, Gesch. d. Stadt Rom im Mittelalter, 2. Band S. 171, 172. Der Vers muss sich durch Tradition erhalten haben, da er, wie gesagt, schon bei Hermann Finck vorkommt. Gregorovius macht aufmerksam, dass die Beziehung von Roma und Amor alt und mystisch ist, und dass Joh. Lydus sagt: Rom habe drei Namen — *τελεστικὸν*, *ἱερατικὸν*, *πολιτικὸν* — der erste ist Ἔρως (Amor), der zweite Flora, der dritte Roma.

3) Sonitare, Umbildung von sonare, kommt unter den älteren Schriftstellern nur bei Solinus vor.

Oder, wie Hobrecht dem zweiten Agnus der Missa *Graecorum* beisetzt: „in parypate hypaton aries vertatur in pisces“ (Aries ist das erste, Pisces sind das letzte Himmelszeichen, d. h. man singe auch verkehrt: von rückwärts nach vorne). Waren im Tenor bei dessen Wiederkehr alle Pausen wegzulassen, so schrieb Josquin im Agnus der grossen *Omme armé*-Messe „Clama ne cesses,“ andere Tonsetzer nach den von Hermann Finck citirten Mottos: „Otia dant vitia“ oder „Tarda solet magnis rebus inesse fides“ (wo ist da eine Beziehung?) oder „Sperare et praestolari multos facit μωrari“[1]) — ein zweischneidiger Scherz: die Sänger verspäten sich (mōrantur) und fassen die Sache als Thoren an (mōrantur), wenn sie pausiren. Eine Taktänderung deutet Josquin im Osanna der genannten Messe mit dem Spruche an: „Gaude cum gaudentibus.“ Hobrecht metamorphosirt in der *Missa Graecorum* beim Patrem den Tenor mit dem Spruche: „Digniora sunt priora“ das heisst: vor allem ist die in der Notirung vorkommende Longa zu singen, obschon sie der Reihe nach die 53. Note ist, dann die ihr nachfolgende Pausa longa — (man bemerke: die Note ist „würdiger“ als die Pause, darum hat sie die Präcedenz!), dann die Breves, deren drei Stück sind, dann die 23 Semibreves und zuletzt alle Minimä — natürlich wird jetzt ein ganz anderer Cantus firmus daraus (zumal überdies als Taktzeichen nicht wie im vorhergehenden Satze C, sondern C· angewendet wird). Hobrecht combinirt und complicirt die Sache oft ganz unglaublich, in eben dieser Messe gebietet er z. B. dem Tenor (es ist derselbe, der mit dem digniora u. s. w. seine Noten so unbarmherzig durcheinander werfen muss, nur dass er dort das Zeichen der Prolation, hier das Tempus imperfectum hat), er gebietet dem Tenor in Versen, welche klingen als gebe ein Zauberer einem dienstbaren Geiste einen Auftrag:

Tu tenor cancriza et per antifrasin canta[2])
Cum furcis in capite antifrasizando repete.

Das heisst: singe diesmal krebsgängig und verkehre überdies alle Intervallschritte, statt Terzauf Terzab u. s. w.; bist du hingekommen, wo das Hörnerzeichen des Tempus imperfectum steht, so wiederhole geradeaus, etwa wieder mit verkehrten Intervallen.[3]) In Hobrecht's Messe Fortuna bekommt beim Et in terra

1) Mōrari, närrisch sein, thörichtes Zeug treiben, morāri verweilen. So spottete Nero über Claudius: „Nam et mōrari eum inter homines producta prima syllaba jocabatur“ (Suetonius, Nero XXXIII.).

2) Hobrecht bringt dasselbe Motto auch beim Agnus seiner Messe *omme armé* und abermals in der Messe *Petrus Apostolus.*

3) Es ist so viel als singe der Tenor die erste Durchführung krebsgängig. Sonst deutet man die Intervallverkehrungen mit „qui se humiliat exaltabitur“ (Hobrecht im ersten Agnus der Missa Graecorum), oder „Contraria contrariis curantur“, oder wie Japart „hic dantur antipodes“.

der Tenor die Weisung „in medio constat virtus — cancriza"; es ist nämlich diesmal die mittelste Note, die mit einem Fermatenzeichen markirt ist — der Anfang; von da geht es rückwärts zum Anfang, und dann, nach abermals angeschlagener Mittelnote, geradeaus zum Schlusse. Beim Patrem genau derselbe Tenor, wieder mit „in medio constat virtus" aber ohne Cancriza, daher der Tenor abermals eine völlig andere Gestalt annimmt. Waren alle Minimen für einen Satz als nicht geschrieben zu achten, so hiess es: „de minimis non curat praetor" (Agnus der Messe *malheur me bat* von Josquin). Sollten die schwarzen Noten diesmal als weisse gelten, so hiess es: „coecus non judicat de colore" oder, mit den Worten der Braut des hohen Liedes: „Nigra sum, sed formosa" oder „Noctem in diem vertere" (citirt von Seb. Heyden),[1] „dum habetis lucem credite in lucem" (citirt von Aron).

Diese Mottos haben, wie man sieht, eine andere und bessere Bedeutung und einen anderen Zweck, als nur etwa die Sänger zu necken. Denksprüche dieser Art lagen einmal im Geschmacke der Zeit, man zog sie der blank, einfach und prosaisch hingeschriebenen Weisung vor, so dass Josquin selbst das Pausiren des Tenors im zweiten Agnus der Messe *l'ami baudichon* mit der artigen Wendung ankündigt: „Agnus secundum non est cum grege". (Wie roh ist dagegen das nachahmende „Agnus secundum obiit" in Pierre Moulu's *Missa duarum facierum.*) Das Motto „vox faucibus haesit", welches dem Sänger bedeutete, er solle völlig pausiren, ist eben auch in ähnlichem Sinne und nicht etwa so zu verstehen, als habe man ganze mit diesem Spruche ausgestattete Vexirstimmen geschrieben, die, wenn sich die Sänger hätten auf das Eis führen lassen, zu den übrigen ausgeführt, lauter unsinnige Relationen gegeben haben würden, und daher gar nicht gesungen werden durften. Dieses Motto kam vorzüglich beim Benedictus vor,[2] wo sich, wie wir wissen, die Tonsetzer gerne vom Zwange des Tenors losmachten und daher der durchgehenden allgemeinen Tenorstimme statt des einfachen „Benedictus tacet" im Sinne der musikalischen Spruchweisheit der Epoche für das Benedictus das obige Motto beisetzten —

1) de arte canendi S. 135.

2) Hermann Finck sagt: „Hunc Canonem plerumque usurpant in Missis in textu Benedictus qui venit in nomine Domini, et notat *silendum* esse, etiamsi vox adscripta sit." Ich bin sehr geneigt zu glauben, dass solche Paraphrasirungen des einfachen Tacet oft blosse Copistenwitze waren. Die Ambraser Messen z. B. enthalten davon eine grosse Menge, die schwerlich alle von den Componisten selbst herrühren. Der Codexschreiber wollte eben auch gelegentlich „geistreich" in seiner Art sein. Rebusse wie: eine Pfeife (Pipe) und die Noten La Re, statt den Namen Pipelare hinzuschreiben, ist ein öfter vorkommender Scherz.

oder wie Josquin, nach Hermann Finck's Bericht, einmal mit Anspielung auf das antike Sprüchwort *βάτραχος ἐκ Σερίφου*[1]) bei einem Psalm geschrieben haben soll: *Ranam agit Seriphiam,* und ein andermal, wo eine Stimme erst gegen den Schluss des Satzes einzutreten hatte: ,,dormivi et soporatus sum.“

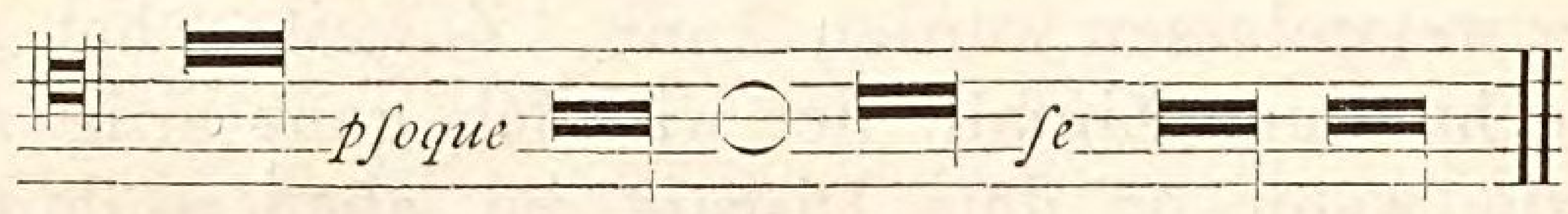
Zur Beurtheilung der allgemeinen Bildung der Zeit ist die Wahl und Art dieser Devisen ein nicht ganz zu verachtender Beitrag. Die meist etwas barbarisch-lateinischen Motti Okeghem's, Busnois' und Hobrecht's klingen beinahe wie finstere Zaubersprüche, oder ganz scholastisch, wie bei Hobrecht im Agnus der Messe *Je ne demande* ,,Accidens potest inesse et abesse praeter subjecti corruptionem“, womit übrigens nicht Mehr gesagt sein will, als dass die so bezeichnete Stimme nach Belieben mitgesungen oder weggelassen werden kann. Zuweilen hat aber auch schon Hobrecht einen Einfall, der wirklich ganz artig zu heissen verdient, wie wenn er dem Discant im obenerwähnten Agnus beischreibt: ,,Decimas reddo omnium quae possideo“ und dazu den nicht in Noten ausgesetzten Bass auf die Notirung des Discantus verweist — er singt nämlich immerfort die tiefere Decime mit. (Ludwig Senfl schreibt umgekehrt in einer seiner Bearbeitungen des Liedes ,,ich stund an einem Morgen“ die Basspartie in Noten aus mit der Anweisung für den nicht notirten Discant: ,,Bassus Discantum habet in decimis“.)[2]) Josquin's Sprüche haben eine Art feiner Eleganz, etwas zierlich Weltmännisches, auch eine Latinität, gegen die kein Humanist etwas einzuwenden haben konnte. Er wendet auch wohl französische Motti an, wie in der *Missa de b. Virgine* das Kirchengebet *vous jeunerez les quatre temps,* was B. G. Rossi als ,,Motto grazioso“ rühmt: es weist den Sänger an, vier Tempora zu pausiren, und ist so klar wie möglich, denn es war meist nur die Absicht der Componisten durch einen munteren Einfall zu erfreuen, nicht die Sänger in Verlegenheit zu setzen.

Es konnte aber bei der grossen Beliebtheit dieser sinnreichen oder auch kleinlichen Spiele nicht ausbleiben, dass die Räthselaufgabe nicht nur möglichst intricat gefasst, sondern dass sie endlich auch angewendet wurde, wo es sich nicht um die Metamorphose eines Tenors u. s. w. handelte, dass sie also endlich zum Selbstzweck wurde, und die Tonsetzer über alle Gebühr

1) Plinius d. ä. (VIII. 58) erzählt: dass die Frösche auf der kleinen steinigen Insel Seripho im Archipel nie quakten. Daher soll, wie Erasmus in seinen Adagien (*Chiliados primae cent.* V. N. 31) sagt, das Sprüchwort entstanden sein. Ich habe in den Psalmen Josquin's diese seriphische Froschstimme aufzufinden nicht vermocht.

2) In ,,Hundert ein und zweintzig newe lieder“ u. s. w. N. 25 der Sammlung.

in ihre Musik Allerlei hineinzugeheimnissen für gut fanden.[1]) Franchinus Gafor sagt einmal geradezu: „Canon sive Enigma".[2]) Schon das Motto Busnois' beim *maintes femmes* ist ein dunkler Orakelspruch, der seine Auslegung verlangt, selbst wenn man (wie in Petrucci's Druck) die Auflösung vor Augen hat. Okeghem bildet den Tenor seines *Hermita solus* als Rebus (!): eine lateinische Zeile wird so arrangirt, dass, wo eine Sylbe sich durch eine Note nach dem ut re mi fa sol la ausdrücken lässt, die Note geschrieben wird, die Zeichen des perfectum und imperfectum Tempus müssen nach ihrer zufälligen Aehnlichkeit für die Buchstaben O und C einstehen; was durchaus nicht anders wiederzugeben ist, wird in Buchstaben zwischen die Noten geschrieben, z. B. der Schluss



das heisst: „lapsoque reo miserere". Damit ist die Sache aber noch lange nicht aus! Ein beigeschriebenes Motto sagt:

Canon pro utraque parte { Quamlibet inspicias notam qua clave locetur
Tunc denique, socios in eadem concine tentos

Canon { Pro qualibet litera duo tu tempora pausa
Sed vere prolationes non petunt pausationes
Sed sunt signa generis.

Canon { Litteras caute notabis per qualem tu pausabis unius pausam temporis
Sed vere prolationes non petunt pausationes sed sunt signa generis.

Jeder Buchstabe gilt nämlich für eine Tempuspause, und jeder Note sind ihre Gefährten (Socii) beizugeben; d. h. die Noten, auf welche ihr zwei- oder dreisylbiger Solmisationsname hindeutet.[3]) Aber die Composition, welche Okeghem auf diesen mehr als seltsam aus einem lateinischen Spruche herausgekünstelten Tenor aufbaut, ist bedeutend, und so findet man sich hier, wie noch öfter, zwischen wirkliche Kunst und kindische Künstelei seltsam eingeklemmt. Eine ähnliche Fratze ist der von Hermann Finck citirte Vers:

„da mihi dimidiam lunam, solem et canis iram"[4])

1) Ornitoparchus (Microl. II. 7 quid sit Canon) sagt: „Canonibus autem utimur subtilitatis, brevitatis *ac tentationis gratia.*"

2) In seiner „Apologia adversus Joannem Spatarium".

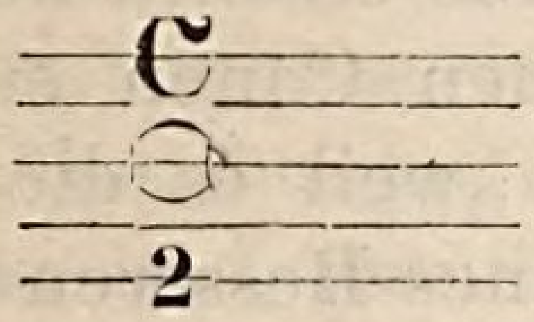
3) Einfälle solcher Art und wunderliche Käuze, die besagte Einfälle hatten, gab es auch noch viel später. Man sehe z. B. in Mettenleiter's „Musica" 1. Heft S. 83 die aus dem Jahre 1729 herrührende „musikalische Gratulation" des Thomas Joseph Kahles.

4) Dasselbe war mit dem Motto gemeint:

Dimidium sphaerae, sphaeram cum principe Romae
Postulat a nobis totius conditor orbis.

Der Princeps Romae ist wieder R oder 2.

Wer sollte ohne Finck's Erklärung jemals errathen, dass damit die

Zeichen  gemeint sind? Bei „canis iram" denkt jeder

sofort an den Sirius („flagrantis atrox hora caniculae", wie Horaz sagt), aber es ist der knurrige Buchstabe R gemeint, der bekanntlich in älterer Schrift einer arabischen Zwei gleicht!

Einsichtsvolle Männer rügten dergleichen freilich mit vollstem Rechte, und nicht alle waren so nachsichtig wie Hermann Finck, der (wie später Goethe es nicht verschmähte die phantastischen Hirngespinnste des Prinzen von Palagonia ordentlich zu schematisiren) in seinem gelehrten Buche die Räthseldevisen in Klassen abgetheilt aufziehen lässt. Aron bemerkt zu den Canons Josquin's: „omnia probate, quod bonum est tenete" und „Qui quaerit invenit": es sei ungewiss, ob Josquin dabei sich selbst verstanden; so viel aber sei gewiss, dass er nicht wollte, dass ihn andere verstehen. Glarean bezeichnet das Motto beim Agnus in Josquin's Missa Fortuna desperata „in gradus undenos" u. s. w. als *τῆς σφιγγὸς αἴνιγμα* und frägt missmuthig, ob jemand anders als Oedipus dergleichen aufzulösen im Stande sei. Auch Sebald Heyden spricht seine Missbilligung aus. Vincenzo Galilei bringt in seinem Dialog eine Art satirischer Schilderung der „lächerlichen Eitelkeiten, wovon die Musiker so viel Lärmens machen," [1]) und der ehrliche Martin Agricola droht den Tonsetzern gar mit dem jüngsten Gericht, wo es frevelhaften Räthselmachern ihrer Art sicherlich nicht

1) „Haueua in animo di discorrervi intorno a quell' altra pur ambitiosa vanita, di che questi nostri prattici fanno tanto schiamazzo, con quelli però che sono della Musica loro meno intendenti, come di far cantare una o più parti delle compositioni loro intorno all' impresa ò arme di quel tale a chi ne voglion far dono" (Scherze dieser Art sind eben nichts als Scherze, wie noch heutzutage — zu Ende der Cant. select. ultra centum findet sich das Bild einer Hasenjagd in einem Zirkel von Noten, von S. D. d. i. Sixtus Dietrich, ein Canon ohne Ende, wo eine Stimme vor der andern läuft wie das Häslein vor den Windhunden. — Der Engländer John Bull hatte eine Art Ruf durch Canons „in the form of a triangle" mit dem Motto „Recte et Retro", davon man bei Hawkins Band 2 Seite 366—369 einige Proben einsehen mag) „overo in uno specchio, su per le dita delle mani, overo cantera una di esse il principio nell' istesso tempo che l'altra canta il fine (kommt, wie wir sahen, selbst bei guten Meistern vor) o il mezzo della medesima parte et altre volte faranno tacere le note e cantare le pose (?). Non contenti di questo vogliono altriche si canti alcuna volta senza linee su le parole, significando il nome delle note con le vocali" (Josquin's Vive le roy!) „et il valore di esse con alcune stravaganti et bizzare cifere Caldee ò Egittie, o vero in vece di queste et quelle dipingono per le carte fiori e frondi belissime et diverse". (Dialogo S. 88). Das alles, meint Galilei, seien lächerliche Eitelkeiten (ridicole vanita). Der Styl dieser Philippika erinnert lebhaft an Vasari's Schilderung und Verurtheilung der Gothik.

zum Besten gehen werde.[1]) Aber die Vorliebe für die „Canons“ war so allgemein, dass, wie Wolfgang Figulus erzählt, noch 1559 ein Sänger über einige Noten, die gar keinen Canon enthielten, die Worte schrieb: Canon quinque vocum, „weil es die Sitte so mit sich bringe“, und sich durchaus nicht eines Besseren belehren lassen wollte.

Aber auch zu Anfang des 17. Jahrhunderts waren, wie gesagt, solche Räthsel nicht ganz vergessen. Giov. B. Rossi, der Verfasser des *Organo de cantori*, nennt einen genuesischen Priester Don Tommaso Sanguineto, dem Erfindungen dieser Art eine gewisse Berühmtheit erwarben. G. B. Rossi selbst, ob er gleich meint, man solle bedenken, dass die Sänger weder Hexenmeister noch Wahrsager sind,[2]) hat in seiner Messe *quem dicunt homines* (1618) das Benedictus mit dem Canon *intelligenti pauca* ausgestattet. Antonio Brunelli, Kapellmeister des Grossherzogs von Toscana, hat dem Titelblatte seiner (1616 bei Giacomo Vincenti in Venedig gedruckten) monodischen Scherzi, Arie, Canzonetti et Madrigali eine räthselhafte Notenzeile mit vier Zeichen und der Devise „studentes expiantur“ beigegeben — es ist laut Ueberschrift eine „musica a quattro voci in Canone et a cinque.“ Frescobaldi's „intendomi chi più che m'intend' io“ bei einem seiner Orgelstücke ist geradezu nur eine neue Version des alten „tantum hoc repete, quantum cum aliis sociare videbis.“ Pedro Cerone würdigt in seinem Melopeo solche Erfindungen: sie seien gut „per

1) Es ist der Mühe werth seine Strafpredigt anzuhören: „Derhalben sie (die Musiker) auch sagen: man mus kunst halten, das kunst bleibt. Es hat für der welt wol ein schein und ein fein ansehen, das man sich also ausredet. Aber für Gott ist es warlich unchristlich und ganz heydenisch gered, wil auch gerne sehen, wie sie am Jüngsten Tag bestehen wöllen, wenn Gott zu yhnen sagen wird, Ich hab euch begnadet mit grosser Kunst, mit sonderlichem verstand und mit güttern überschüttet, auff das jhr ewrem nehisten damit dienet und dieselbigen mitteylet, yhr aber habt sie allein für euch behalten zu ewrem wollust, ehre und hoffart gebraucht. Da werden sie denn wohl sehen was fur ein entschüldigung und ausrede das sein wird: „man mus kunst halten, das kunst bleibt“ (Musica instrumentalis, deudsch).

2) E perchè facendo di queste cantilene vi si pongono i suoi motti, bisogna che siano chiari et intelligibili perche li cantori ne sono negromanti, ne indovini, ne meno profeti per indovinare i pensieri d'un altro, o per meglio dire: il suo non fondato capriccio — come ha fatto un certo *Vulpius* Napolitano, autore vecchio nel motetto della croce a sette voci, il quale in una parte pone una croce senza note, con certi motti e punti, et il motto principale dice: „vaglia l'inteletto del huomo“ — ond'io ho mostrato questa parte a molti esperti et bellissimi ingegni, che mi sono imaginato trovare anzi à huomini vecchi giá stati suoi (des Vulpius) amici e condiscepoli ne hanno saputo trovare la risoluzione ò come si cavi quella, che l'istesso autore ha cavato de detti punti e croce: dove fece bene à far la detta resolutione, perche quello motetto non saria mai stato cantato. (Org. de cant. S. 12 und 13.)

suttilizare el ingenio de los estudiosos", und Bartolomeo Ramis Pareja führte bei seinen öffentlichen Vorträgen in Bologna seine Zuhörer mit einem sinnreichen Canon in Versuchung.[1] Wer sich je die Mühe der Auflösung gegeben, der wird allerdings wissen, wie genau und gründlich man sich dabei in den ganzen Tonsatz vertiefen muss. In diesem Sinne darf es charakteristisch heissen, dass diese verschränkten und verräthselten Tonsätze gerade in den so merkwürdigen, kräftiger und ernstlicher Arbeit vollen Lehrjahren der Musik so beliebt waren. Noch für Hermann Finck sind sie „jucundae fantasiae, erudite et dextre excogitatae" (er legte eine reichhaltige Sammlung derselben an); aber Glarean meint, dergleichen sei nichts als „Unsinn der Sänger", und Josquin habe ihnen in diesem Punkt nur zu viel nachgegeben und „mit den Wölfen geheult" — die Entschuldigung ist doch nicht recht stichhaltig, denn ganz unverkennbar lässt Josquin die bunten Seifenblasen solcher Einfälle mit Lust und Behagen fliegen. Andererseits aber ist eben so unverkennbar, dass er sich davon desto entschiedener losmacht, je reiner das Feuer seines Genius emporleuchtet. Während sich in seiner grossen Messe *L'omme armé super voces musicales* alle Augenblicke den Sängern irgend eine Sphinx in Gestalt eines verfänglichen Mensuralzeichens quer in den Weg legt und ihnen irgend ein dunkles Räthselwort zuruft, sind seine schönsten Messen, wie die Missa *Pange lingua*, *da pacem, d'ung aultre amer, La sol fa re mi* u. s. w., ganz einfach notirt. Es scheint bei den älteren Messen als habe der Aufputz mit Räthseldevisen zur etikettemässigen Ausstattung gehört: Hobrecht's Messen z. B. wimmeln davon. In Motetten und weltlichen Liedern sind sie verhältnissmässig weit seltener, weil hier eine Nothwendigkeit den Tenor umzugestalten sich viel weniger fühlbar machte. Es musste ein Lied, wie das allbekannte *de tous biens*, so viel benützt und vernützt sein, damit Japart selbst bei einer weltlichen Bearbeitung desselben (in Petrucci's Canti cento cinquanta), um ihm endlich einmal eine neue Seite abzugewinnen, es mit dem Spruche „hic dantur antipodes" metamorphosire, wie denn derselbe Componist in einer Bearbeitung des auch vielbenützten *„j'ai pris amour"* (in Petrucci's Canti B.) das Motto beisetzt: „fit aries piscis in lycanosypaton." Wo bei Liedern oder in Motetten eine Devise vorkommt, dient sie insge-

1) Wofür ihn Gafor in seiner Apologia adversus Joannem Spatarium tadelt, aber nicht um des Canons als solchen willen, sondern weil er die Anwendung des Mensuralzeichens nicht gutheissen kann. Der Canon mit dem Texte „tu lumen, tu splendor patris" steht übrigens auch in der Practica mus. des Bartolomeo Rami III. Buch 4. Capitel. Gafor eröffnet seine Polemik mit dem Passus „dum Bononiae (Bartholomeus) illiteratus tamen publice legeret" u. s. w.

mein nur zur Andeutung einer Folgestimme, also eines Nachahmungscanons *(Fuga)*, oder aber um einer kurzen Notengruppe mit ihrer Hilfe eine Fortsetzung zu geben, wie in Busnois' *„Maintes femmes."*

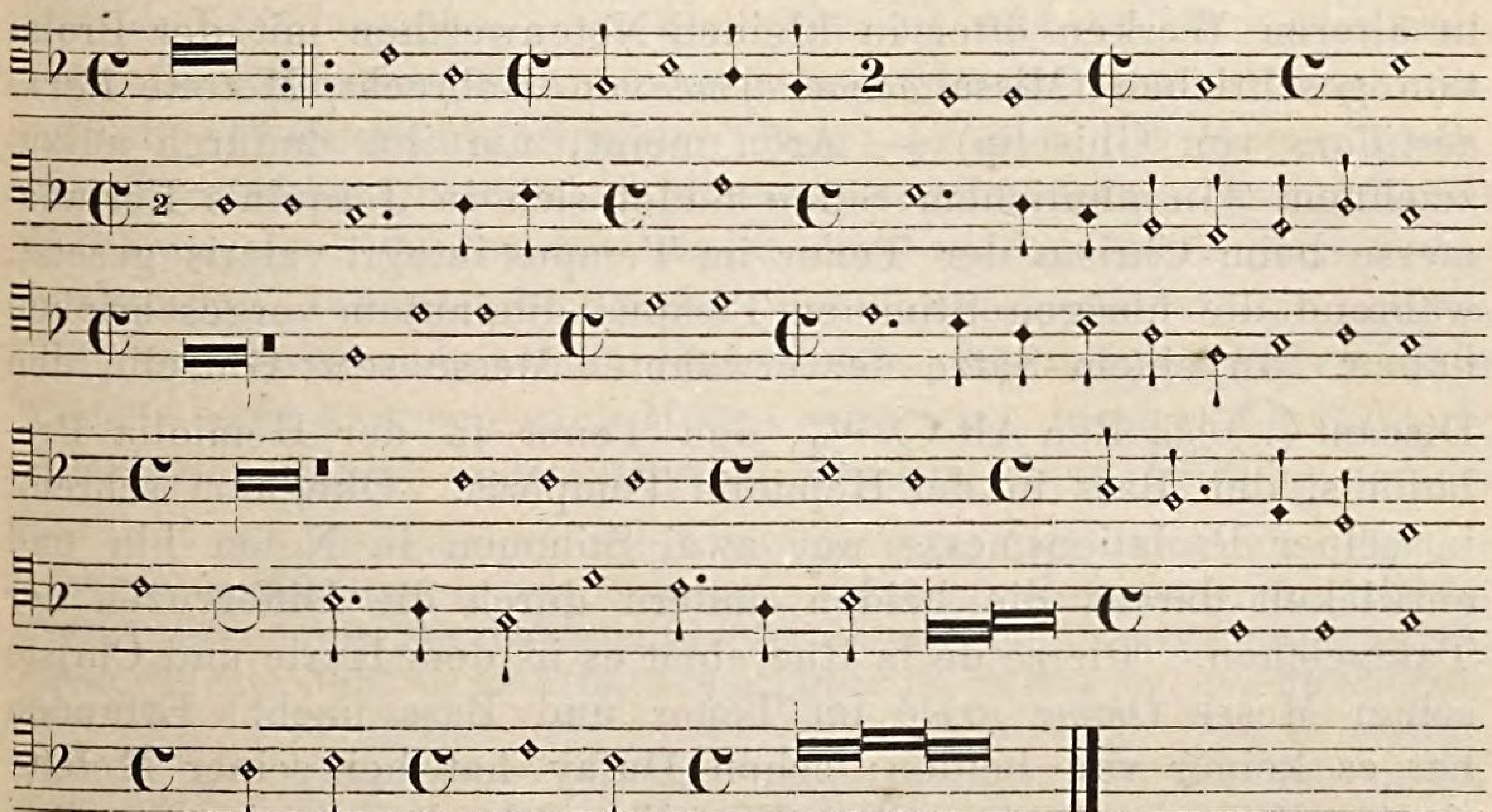
Es ist nicht zu leugnen, dass insbesondere in den Messen diese plötzlich auftauchenden Phantasiespiele eine Art von Reiz haben — lag doch im Räthsel von jeher etwas ganz besonders Anregendes — man fühlt sich fast unwiderstehlich gedrängt, mit Hilfe der gegebenen Formel die gebannten Geister des Zusammenklanges zu erlösen. Der Würde der Missa selbst geschah dadurch kein Eintrag, es lag eben im Geiste der Zeit; erinnere man sich, wie die Baumeister der hohen Dome (sogar auch schon zuweilen die Cosmaten in Rom)[1]) ihrem Humor in da und dort angebrachten seltsamen Steinbildern, Fratzen, Zwergen, Fabelthieren — zum Theile selbst in stark satirischen Einfällen — freien Lauf liessen, oder wie der grosse, ernste Albrecht Dürer das Gebetbuch Kaiser Maximilian's mit theilweise humoristisch-spielenden Randzeichnungen versah. Wenn Jacob Falke in seiner „Geschichte des Geschmacks" bemerkt, „in ähnlichen Werken pulsire das Leben jener Zeit mit allen seinen widerstrebenden Richtungen: strenger Styl und kleinliche Spielerei, Pietät und Humor, Heiliges und Profanes wohnen einträchtig bei einander", so gibt zu dieser Charakteristik auch die gleichzeitige Musik einen eigenthümlichen Beleg.

Die gewöhnliche Ansicht beschränkt die sogenannten „Künste der Niederländer" auf die Canons; aber kaum geringer ist die Rolle, welche die kunstvolle Anwendung der Mensuralzeichen spielt, durch deren wechselnden Gebrauch einer ganzen Stimme, oder einer Notengruppe, wie wir bereits sahen, eine ganz verschiedene, wechselnde Geltung gegeben wurde, oder aber welche wie höchst künstliche Klammern die Contignation eines ganzen Tonbaues in seinem Inneren zusammenhielten und die verschiedensten Quantitäten von Noten (lange, Breven u. s. w.) gegen einander so ausglichen, dass sie, der durch den integer valor gemessenen Dauer der einen zugebend, der andern abnehmend, haarfein in den vom richtigen Zusammenklange erforderten Punkten zusammentrafen (das Christe

1) Im berühmten Kreuzgang von S. Paolo fuori le mura in Rom sieht man z. B. das Relief eines kaputzentragenden Wolfes, der einer Ziege etwas aus einem Choralbuche vorsingt, eine Chimäre nach dem antiken Recepte zusammengesetzt, u. s. w. Oder man sehe die possierlichen Randzeichnungen alter handschriftlicher Kirchenbücher, wie das Antiphonar in Coblenz, wo ein halbmenschliches Wunderwesen mit einer Bischofsmütze in Ermangelung einer Hand mit dem Schweife, dem es einen Handschuh aufgestülpt hat, segnet (die Nachbildung in Kugler's kl. Schr. 2. Band S. 344), oder die minder anstössigen aber desto ergötzlicheren Randzeichnungen der Stuttgarter Bibel, die Kugler a. a. O. 1. Band S. 65—66 schildert und nachbildet.

der Herculesmesse von Lupus ist sicher eines der sonderbarsten Stücke dieser Art; ebenso auch Einiges von Isaak, das Sebaldus Heyden als Probe mittheilt). Heyden weist ausdrücklich darauf hin, dass Johannes Ghiselin in seiner Messe *Gratieusa,* Hobrecht in seiner Messe *Je ne demande* es darauf angelegt habe, die Bedeutung der verschiedenen Zeichen in erschöpfender Vollständigkeit tendenziös zu entwickeln. Er hätte auch noch die der Missa *Je ne demande* ähnlich angelegte Messe *Si dedero* von Hobrecht nennen können, oder die Messe *Allez regrets* von Loyset Compère, deren Tenor ganz so häufig und plötzlich das Zeichen verändert wie der Tenor in jener Messe Ghiselin's. 1) Mit der Note muss mitunter der Sänger das Zeichen wechseln und seine ganze Geistesgegenwart beisammen haben, um augenblicklich die geänderte Vorschrift der Notendauer zu fassen und anzuwenden, die andern Stimmen singen dazu ihre Parte unter einerlei und ungeänderten, leicht fasslichen Zeichen. Aber das ist nun wieder durchaus nicht als Chicane für die Sänger gemeint, vielmehr gibt Compère dem die Messe hindurch beibehaltenen Tenor durch stets veränderte Einschaltung von Mensuralzeichen Satz für Satz eine veränderte Gestalt und sich selbst Gelegenheit zu stets neuen Contrapunktirungen. Denselben Sinn und Zweck hat es, wenn Hobrecht in jener Messe (und in der Messe *Si dedero* einer kurzen Tenorphrase drei, vier oder wohl gar fünf „Zeichen gegen Zeichen" voransetzt; und so auch bei Ghiselin. Das Aeusserste, was

1) Von letzterer bringt Heyden den Tenor des „Qui tollis" und „Resurrexit" S. 131 und 133. Aus Compère's Messe mag hier der Tenor des „Et in terra" eine Stelle finden:



Man denke den ganzen Satz als ₵, und man wird das Volkslied ungemein gut erhalten finden. Im letzten Agnus lässt Loyset es wirklich so vom Tenor singen.

sich mit Hilfe von Zeichen gegen Zeichen leisten liess, war, wenn sie nicht successiv nach einander, sondern gleichzeitig zur Geltung kommen sollten, wenn nämlich eine Stimme mit mehreren Zeichen so gesetzt wurde, dass sie gleichzeitig von eben so vielen Stimmen als Zeichen vorangesetzt waren, unter eben diesen diversen Zeichen gesungen einen mehrstimmigen Satz gab. Hobrecht schreibt so das Christe seiner Messe *Petrus Apostolus*, Barbireau das Pleni seiner Messe *Virgo parens Christi*, auch Josquin das Benedictus seiner grossen Messe *omme armé*, in der er zum Schlusse im zweiten schon vorhin erwähnten Agnus das Kunststück steigert und drei Zeichen voransetzt (Hermann Finck bringt den Satz mit der Devise „Trinitus et unus"). Pierre de la Rue aber, den Josquin's vielgepriesenes Wunderwerk zu einer wetteifernden *omme armé*-Messe anregte, überbot ihn, indem er dem letzten Agnus bei ähnlicher Anlage sogar vier Zeichen gab! Es sind freilich musikalische Schaugerichte, Glarean hat ganz Recht, wenn er bescheidentlich meint: „dergleichen gewähre mehr dem Verstand als dem Ohre Vergnügen."

Das Zusammensingen verschiedener Stimmen unter verschiedenen Zeichen war an sich noch kein für den Zuhörer kenntlich werdendes Kunststück, ein solches begann erst da, wo gleiche Noten gleich-geschriebener Geltung gleichzeitig unter verschiedenen Zeichen standen, die Ausführung also zu einem Canon per augmentationem oder diminutionem wurde (ein gelungenes, insbesondere, was sonst nicht immer der Fall ist, wohlklingendes Beispiel ist das Benedictus in Josquin's *Missa sine nomine*). Der Tenor, besonders wenn er einem Liede entnommen war, wurde in älteren Werken öfter in kleinen Notenwerthen mit der Prolation geschrieben (Missa *omme armé* von Hobrecht, Motette *Favus destillans* von Ghiselin) — Aron meint, um ihn dadurch auszuzeichnen. In ähnlichem Sinne findet sich in Josquin's Fortunamesse beim Christe der Tenor im Tempus integri valoris gesetzt, während die übrigen Stimmen Tempus diminutum vorgeschrieben haben. In einem Satze der erwähnten Messe setzt Ghiselin den Discant ⨀ $^3/_2$, den Alt ○ $^3/_2$, den Tenor in der Hemiolia Prolationis, den Bass in der Hemiolia Temporis. Okeghem schreibt in seiner Prolationsmesse nur zwei Stimmen in Noten hin und entwickelt daraus die beiden andern durch die Differenzen der Taktzeichen. Pierre de la Rue ahmt es in dem Kyrie und Christe seiner Messe *Omme armé* im Tenor und Bass nach. Erfunden hat es keiner von beiden; schon Dufay hat bei seiner Motette *Inclita stella maris* denselben Einfall gehabt:[1]) statt eines zweiten Zeichens schreibt er dem Discant bei: „Est fuga de se, canendo

1) Cod. N. 37 des Liceo filarm. in Bologna.

de tempore perfecto et simul incipiendo". Das war sicherlich schon ein sehr verwegenes Kunststück, das man Dufay und seiner Zeit kaum zutrauen sollte. Zuweilen haben die Tonsetzer ihr Spiel mit Notenquantitäten. Pierre de la Rue setzt in der eben genannten Messe das Lied als Tenor beim Et resurrexit so, dass Longä und Semibreves regelmässig wechseln. Hobrecht bringt im Agnus der Messe *Salve diva parens* das Motiv im Tenor erst in punktirten Maximis, dann in derlei Longen, in Breven, in Semibreven — es ist eigenthümlich interessant, wie sich diese Quantitäten den bewegteren Gängen der anderen Stimmen einfügen. Lupus versucht im letzten Agnus seiner Herculesmesse etwas Aehnliches. Sebaldus Heyden spricht sich freilich gegen den übertrieben spitzfindigen Gebrauch der Zeichen scharf aus.[1]) Johannes Otto entschuldigt ihn und sucht ihm eine ästhetisch-bedeutende Seite abzusehen[2]). Aber mit alledem sind die „Künste" noch lange nicht zu Ende: Stimmen, die geradeaus und rückläufig, rückläufig und geradeaus ein befriedigendes Resultat geben (wie in einem Agnus von Benedictus, wo jede der vier geschriebenen Stimmen sich so eine Gegenstimme schafft und das ganze achtstimmig wird: so das vierstimmige Stück eines ungenannten Componisten in zwei geschriebenen Parten, welche Petrucci's *Motetti A* eröffnet mit dem Motto: „misericordia et veritas obviaverunt sibi", wobei die Stimmen einander auf halbem Wege begegnen; ferner Josquin's Agnus der kleineren *Omme armé*-Messe, wo der Tenor die eine Hälfte des Liedes zweimal durchsingt, erst geradeaus, dann verkehrt, der Bass ebenso, die andere Hälfte aber erst verkehrt, dann geradeaus — auf diese merkwürdige Spielerei mit dem Liede selbst setzt dann Discant und Alt ein jeder eine Fuga ad minimam, d. i. einen Canon, der nach einer Halbtaktnote die Folgestimme eintreten lässt, so dass das Ganze sechsstimmig wird — ein schwindelerregendes Virtuosenstück der Kunst des Tonsatzes! Anderwärts findet man wieder Noten, welche so gesetzt sind, dass sich die Sänger einander gegenüberstellen können (Mouton's *Salve mater* mit dem Motto „duo adversi adverse in unum") sonst kommen auch Mottos vor, wie „respice me, ostende mihi faciem tuam" (noch Angiolo Berardi lehrte 1690 in seinem

1) — nisi mihi hoc ordo magis evidens visus esset, quo tam multiplices cantuum quantitates, totque monstrosus signorum atque canonum labyrinthos in certam regulam cogerem, praesertim cum non tirones tantum, verum etiam insignes Musicos de diversorum signorum collatione, non dico inepte contendere, sed penitus addubitare saepius audiverim. Nec id mirum, cum et inter componistas, ut vulgo vocant, de ea re non satis conveniant, dum non pauci citra veram artis observationem aenigmata potius quam cantilenas temere effutiant, non aliter ac si signorum usus nullis certis legibus contineatur, libeatque cuique fingere, quidquid vertigo obtulerit. De arte canendi S. 55.)

2) In der Vorrede der „Missae tredecim quatuor vocum".

Dialog „Arcani musicali" die Kunst Canons mit gestürztem Blatte zu componiren), Stücke, die man nach Belieben mit oder ohne Pausen singen konnte (Peter Moulus' Missa *duarum facierum),* Sätze die in jedem beliebigen Tone gesungen werden konnten, wie jene berühmte Messe Okeghem's, die Josquin in einer Fuga sex vocum cujusvis toni (mit dem Texte „*O dulcis amica*") nachahmte,[1]) und Anderes mehr[2]). Besonders beliebt ist der Pes ascendens oder descendens (oder beides), kraft dessen eine kurze, aus wenigen Noten bestehende Phrase in stufenweiser Steigerung oder Senkung immerfort als Cantus firmus wiederholt wird (Josquin's grosses *Miserere* ist wohl das grandioseste Stück dieser Art). Es ist dabei nicht in Abrede zu stellen, dass zur Zeit, als diese Meisterproben der Fertigkeit im Tonsatze in ihrer vollen Blüte standen, in dem Streben der Componisten, das Unerhörte durch das Unerhörtere (und zuweilen Unanhörbare) zu überbieten, die Grenze des künstlerisch Zulässigen weit überschritten wurde, und dass bei manchem Hauptkunststücke, wie bei Mouton's „duo adversi adverse in unum" man das reine Kunstwerk erst hinter der sonderbarsten Spielerei, die sich in den Vordergrund drängt, aufsuchen muss und es nicht eben immer findet.

Zu diesen Phantasiespielen trug sicherlich auch der Umstand das Seinige bei, dass der Phantasie der Tonsetzer kein so weites Gebiet zu Gebote stand sich auszubreiten und zu bethätigen, wie es bei dem modernen Musiker der Fall ist, welchem von der Symphonie bis zum Tanze, von der Heldenoper und dem Oratorium bis zum kleinen Liede eine Fülle von Aufgaben und Kunstformen zur Verfügung steht, während vielmehr der Componist sich damals auf enge und bestimmt gezogene Grenzen angewiesen sah, innerhalb deren allein der zum regsten Leben geweckte Schaffensdrang sich Luft machen durfte. Daher rühren gewiss zum guten Theile jene sonderbaren Auswüchse. Der triebkräftige Baum, den der Eigensinn des Gärtners in ein niedrig-enges Pflanzenhaus bannt, krümmt und dreht seine Zweige zu seltsamen Bildungen, welche dann freilich dem Herantretenden vor allem andern in die Augen fallen.

1) Cant. ultra cent. N. XCVI.

2) Eines der fabelhaftesten Kunststücke von Nachahmungscanon, dem die Melodie des Liedes „*Languir me fais*" zu Grunde liegt, theilt Hermann Finck mit. Der Satz ist vierstimmig geschrieben, aber der Alt hat die Devise „Qui se humiliat exaltabitur." Durch die Auflösung entsteht eine fünfte Stimme, die als Nachahmungscanon in der Unterquinte anfängt, nach der ersten Pause zum Canon in der Unterquarte wird, und eben so weiter in der Unterterz, Untersecunde im Einklange, in der Obersecunde, Oberterz, Oberquarte und endlich in der Oberquinte. Das Stück ist unter dem Zwange, den sich der von Hermann Finck nicht genannte Componist auferlegt hat, wohl etwas steifleinen ausgefallen, aber die Factur daran doch bewundernswerth!

Kaiser Maximilian, zu dessen Zeit diese Künste der wenigstens halbfranzösischen Belgier auf ihrem Gipfel standen, und die französische Tonsetzerschule als Tochter der niederländischen emporblühte, pflegte von den Franzosen bitter genug zu sagen: „sie lesen anders dann geschrieben, sie singen anders dann genotiret, sie reden anders dann ihnen um's Herz." Das „anders Singen dann genotiret" passt wirklich vollkommen auf die Notirungen mit Devisen, kraft deren oft etwas ganz Anderes erklang, als was schwarz auf weiss dastand. Und merkwürdig in diesem Sinne darf es heissen, dass, während wie wir sahen dergleichen in Italien Anklang und Nachahmung fand, die deutsche Schule eines Finck, Stoltzer, Hoffheymer u. s. w., ja selbst der wesentlich den Niederländern verwandte Heinrich Isaak von den Devisenräthseln keinen Gebrauch machen mag, — Adam von Fulda, der um 1480 lebte und schrieb, es völlig bereut, sich auf derlei Räthsel eingelassen zu haben.[1]) Kunstvolle Fugen, das heisst zwei-, drei-, vierstimmige Canons in eine einzige Notenzeile zusammenzufassen verstanden die deutschen Meister sehr wohl, aber dann schrieben sie gleich den ältesten Niederländern eine ganz deutliche Anweisung dazu. So gestaltet Heinrich Finck in der letzten Motette seiner Begrüssungen Christi „*O Domine Jesu Christe pastor bone*" die eine Stimme mit dem Mottotext, „o passio Domini magna" u. s. w. als „Fuga in Epidiapason post duo tempora".[2]) So schreibt Johannes Frosch sein sechsstimmiges Stück „Qui musas amat ternos ter cyathos attonitus petet vates" in nur drei notirten Stimmen, aber eine davon hat vier verschiedene Schlüssel „ut tres dent sex voces" — der aufrichtige Frosch erklärt alles auf's Deutlichste[3]). Das Motto „Trinitas in unitate", welches Heugel und Arnold von Bruck anwenden, kann kaum für ein Räthsel gelten, es sagt im Grunde nicht mehr als „Fuga trium vocum"; seine Anwendung scheint aber fast mehr ein Act der Devotion — wenigstens bei Arnold's an die Trinität gerichtetem Gesang. Ludwig Senfl's „Justitia et pax osculatae sunt" ist eben nur ein Versuch, ein niederländisches unter der gleichen Devise längst bekanntes Problem (Stimmen, die vor- und rückwärts zusammen gesungen werden können) als Meisterprobe zu be-

1) Sed et ego ipsa hac usus sum (es ist von den Canonräthseln die Rede), ut verum loquar, plus ignorantiam meam indicans, quam artis quid informans (II. 12, in Gerbert's Scriptores 3. Band S. 354).

2) Gedruckt in: Concentus octo, sex, quinque et quatuor vocum omnium jucundissimi, nuspiam antea sic aediti. Augsburg, Philipp Ulhard 1545.

3) In der von Salblinger herausgegebenen, bei Melchior Kriesstein in Augsburg 1540 gedruckten Sammlung „Cantiones selectissimae nec non familiarissimae ultra centum." (Dies Stück bildet Nr. LXXXII.)

wältigen. Man liebte in Deutschland sinnreiche Kunst, aber nicht räthselhafte, man sang „wie genotiret" und redete „wie es um's Herz war".[1])

Die Musiklehre.

Die Musiklehre, wie sie nicht allein in den Schriften der Theoretiker und Lehrer niedergelegt ist, sondern auch in den leitenden Grundsätzen, wie solche in den Compositionen kenntlich werden, sich ausspricht, bildet ein reiches, vielverzweigtes Ganze, zu dessen umfassender Darstellung nicht Blätter genügen, sondern Bücher nöthig wären. Hier können eben nur jene Andeutungen und allgemeinen Uebersichtspunkte gegeben werden, so weit sie zum Verständnisse der Tonkunst jener Zeiten unumgänglich nöthig sind. Denn wir müssen den Meistern in ihre Werkstätten blicken, ihren Gedankengang verfolgen, wenn uns der Werth und die Bedeutung ihrer Werke klar werden soll. Die Musiklehre des Mittelalters hatte sich in dem engen Kreise der Kirchentöne, und was dazu gehört, bewegt; die Figuralmusik musste nothwendig diese Grenzen weiter und weiter ausdehnen, sie griff selbst mannigfach umstaltend in das ein, was noch innerhalb jener alten Grenzen lag.

a) Das reformirte Solmisationssystem.

Gleich das Fundament der ganzen Musiklehre, die Solmisation, erfuhr durch die Figuralmusik eine Aenderung. Die alte casuistische Mutirungsweise — wie sie Tinctoris lehrt und wie sie vor ihm Pseudo-Aristoteles, Hieronymus de Moravia und Johannes de Garlandia, die beiden letzteren sogar in einer der von Tinctoris gegebenen Darstellung sehr ähnlichen Fassung, gelehrt hatten[2]) — erwies sich, nach Aron's Bemerkung, für den Figuralgesang gar zu schwierig und unhandlich.[3]) Es wurde daher in

1) Der sonderbare Canonmacher Johann Georg Keirleberus aus Würtemberg gehört erst dem Ende des 17. Jahrhunderts an.

2) Man findet die Tractate in Coussemaker's „Script. de mus. med. aevi, nova Series": Aristoteles Seite 256, Hieronymus de Moravia S. 24, Joh. de Garlandia S. 160.

3) Man vergleiche in Aron's „de harmonica Institutione" die sehr umständliche Auseinandersetzung über die ältere Mutirungsart im ersten und über die neuere im zweiten Buche (Cap. 3: de mutationibus cantilenarum mensurabilium). Für den *Cantus planus* will Aron die umständliche ältere Mutirungsart allerdings beibehalten wissen: Diximus, quomodo mutationes in planis cantilenis fieri debeant. De iis nunc, quae mensurabili modulationi contingunt, agemus. Verum illud meminisse te velim, non esse in iis cantilenis de quibus nunc agimus in ultima nota mutationem faciendam, quod in planis servandum diximus. Nam cum progressus in cantilenis mensurabilibus incommodi sint, atque difficiles, ipsae quidem mutationes in locis commodioribus atque facilioribus sunt faciendae, neque

der Zeit zwischen 1470 bis 1510[1]) das neuere, vereinfachte System der Mutirung, allein mit *Re* im Aufsteigen, allein mit *La* im Absteigen auf drei Mutirungsstufen, eingeführt, welchem dann Sebald Heyden durch Ausscheidung des natürlichen und durch blosse Anwendung des harten und weichen Hexachordes eine noch weiter gehende Vereinfachung zu geben bemüht war.[2]) Ueberschritt der Figuralgesang die Grenzen der Hand, so zeichnete und lehrte Steffano Vanneo und Fra Angelico da Piccitono für die Töne unterhalb des Gamma-Ut eine Verkehrthand (manus inversa, positiones manus a tergo institutae, mano roversica, o, vogliamo dire, rivoltata et a tergo constituita).[3]) Warf die Einmischung der ♮ und ♭ der alten Solmisation des Cantus planus Schwierigkeiten in den Weg, so brachte Nicola Vicentino 1555, als er in seinem Buche „L'antica musica, ridotta alla moderna prattica" für die Anwendung der Chromatik und Enarmonik das Wort ergriff, zur Erledigung der Sache nicht weniger als sieben Zugabhände (sette mani aggiunte) in Vorschlag: eine Mano cromatica ascendente con i semitoni minori, eine Mano cromatica con li semitoni maggiori ascendenti, eine Mano della divisione del tono in quattro dièsis enarmoniche ascendenti con lo semitono minore — und so weiter. Der im Irrgarten der Solmisation herumtaumelnde Gelehrte drang mit diesem Reformvorschlage freilich nicht durch — war doch schon die alte Guidonische Hand schwierig genug; kein Mensch wagte sich an die sieben Vicentinischen Zugabhände.

b) Die Tonarten.

Die Handhabung der Kirchentöne, auf denen das Wesen des Gregorianischen Gesanges beruht, die also für den Componisten geistlicher Musik von der grössten Bedeutung waren,[4]) wurde jetzt auf das Reichste und Feinste durchgearbeitet und beschäftigte, wie billig, die Lehrer und Theoretiker in erhöhtem

ad ultimam differendum est notam." Hiernach lehrt Aron die Mutirung mit *Re* und *La*, allerdings wieder in sehr umständlicher Auseinandersetzung, welche gegen die präcise Zusammenfassung bei Hermann Finck und Lucas Lossius sehr absticht. Die ältere Mutirungsart suchte man dem Schüler durch allerlei Sprüche zu erleichtern, wie die schon bei Hieronymus de Moravia (a. a. O. S. 22) vorkommende, auch von Aron (de harm. inst. I. 10) citirte Regel: „omnis mutatio, quae in *ut re mi* terminatur, ascendit, quae in *fa sol la* descendit." Hiernach sind z. B. in G-sol-re-ut die Mutationen sol-re, sol-ut, ut-re und re-ut aufsteigende, die Mutationen re-sol und ut-sol absteigende.

1) Die Expositio Manus von Tinctoris ist geschrieben um 1470, Aron's harmonische Institutionen erschienen 1516. In dieser Zwischenzeit muss das neue, vereinfachte System zur Geltung gelangt sein.

2) Vergl. 2. Band, Seite 502.

3) Vannei Recanetum I. 10. Fra Angel. Fior Angelico cap. 17 u. 18.

4) Adrian Petit-Coclicus sagt: „Non dici potest, quam musico cognitu necessaria sit cognitio tonorum in utroque cantu, Chorali et Figurali."

Masse. Voran Tinctoris. In seinem „Liber de natura et cognitione tonorum" fasst er zu ihrer Bestimmung ein Kennzeichen in's Auge, welches bei den älteren Autoren in den weitläufigen Auseinandersetzungen über Anfangston, Repercussion, Ambitus und Schlussnote beinahe verschwand: die Zusammensetzung der einzelnen Kirchentöne aus den verschiedenen Gattungen von Quinten und Quarten. An ihn schlossen sich zunächst Franchinus Gafor, Pietro Aron und dann in unveränderter Auffassung die nächste Generation italienischer Theoretiker und Lehrer, wie Stephan Vanneo, Angelico da Piccitono u. s. w. Unter den Lehrern in Deutschland erwähnt Ornitoparch kurz und beiher der Sache; Heyden, Hermann Finck, Coclicus u. A. beschränken sich auf die alte Lehre von Ambitus, Finalis u. s. w. Dagegen machte Glarean in seinem berühmten Dodecachordon und nach ihm Zarlino in seinen Istitutioni harmoniche die Octaven-, Quinten- und Quartengattungen zum Kernpunkte, von dem aus das Wesen der Kirchentöne neu und eingehender, als je früher geschehen war, erklärt und begründet wurde.

Neu war die von Tinctoris so bestimmt hervorgehobene Lehre keineswegs. Die nach der wechselnden Stelle des Halbtones verschiedenen Quarten- und Quintenspezies (für das Mittelalter ein Erbstück aus Boethius) werden schon von Guido von Arezzo, Berno, St. Wilhelm von Hirschau, Hermann Contractus, Theogerus von Metz, Engelbert von Admont, Hieronymus de Moravia, Marchettus von Padua und Walther Odington besprochen,[1] wobei Hermann, Theogerus und Marchettus auf ihren inneren Zusammenhang mit den Kirchentönen hinweisen, bei Anderen dieser Zusammenhang ganz unbeachtet bleibt. Petrus de Cruce hat einen eigenen Tractat de Tonis geschrieben, ohne diese Unterscheidung auch nur einer Erwähnung werth zu halten.[2] Tinctoris hat das Verdienst die Sache mit Entschiedenheit ein- für allemal in den Vordergrund gerückt zu haben. Da bei den vier Gattungen (Species) von Quinten

D E F G a

E F G a ♮

F G a ♮ c

G a ♮ c d

1) Siehe Gerbert, Scriptor.: Guido 2. Band S. 7, Berno S. 70 und 79, Hermann Contractus S. 132, Wilhelm Hirsaugiensis S. 161 und 177, Theogerus S. 188 und 189, Engelbert S. 315, Marchettus 3. Band S. 95 und 103, — ferner in Coussemaker's *Nova Series:* Hieron. de Mor. S. 75, Walther Odington S. 208.

2) gedruckt in dem cit. Werke Coussemaker's.

und den drei Gattungen von Quarten

A ♮ C D

♮ C D E

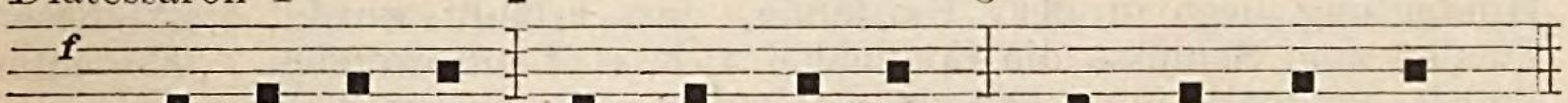
C D E F 1)

die Stelle, die der Halbton einnimmt, das Wesentliche ist: so können sie nicht blos von den eben angegebenen Tönen, sondern mit Hilfe der Musica ficta von jedem beliebigen Tone aus dargestellt werden. 2) Aron lehrt in seinem „Trattato de la natura et cognitione de tutti i tuoni" umständlich, wie und inwiefern jeder einzelne Ton der Scala alle sechs Sylben *ut, re, mi, fa, sol, la* repräsentiren könne, 3) was nach der Musica ficta eigentlich keines Beweises bedarf. Der erste authentische Ton ist nun aus der ersten Gattung Quarten und Quinten zusammengesetzt, der zweite aus der zweiten, der dritte aus der dritten, der vierte aus der vierten Quintengattung und der ersten Gattung Quarten.

1) Vanneo rechtfertigt im Recanetum (I. 35): cur prima Diatessaron species a re potius quam ab ut non sumat initium, und (I. 38): cur prima diapente species in A re non incipiat.

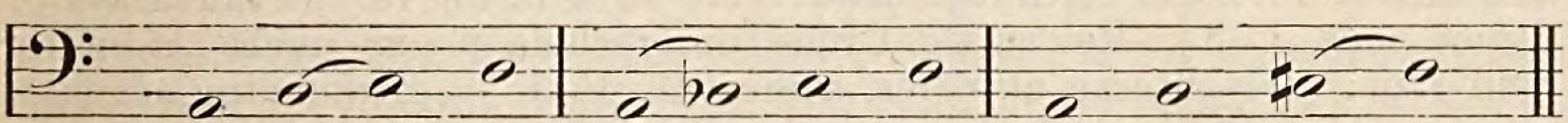
2) Gafor lehrt es, indem er folgendes Schema gibt:

Diatessaron 1 2 3



re mi fa sol mi fa sol la ut re mi fa

Das ist:

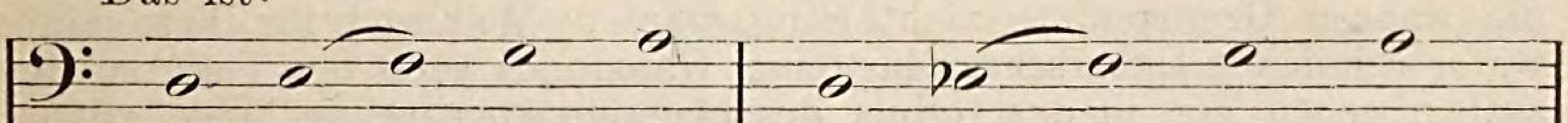


Diapente 1 2

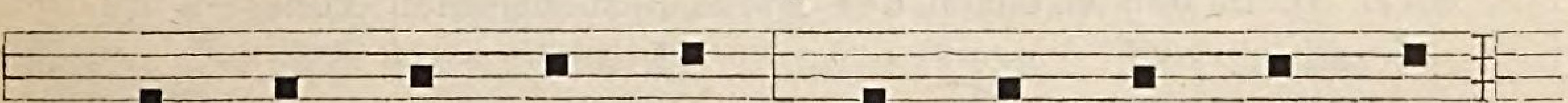


re mi fa sol la mi fa sol re mi

Das ist:



3 4



fa sol re mi fa ut re mi fa sol



3) Cap. XXVI: Dichiaratione come in tutte le posizioni ovver luoghi della mano sono naturalmente et accidentalmente sei note overamente voci

Die Plagaltöne eben so, nur stellen sie, wie wir bereits früher auseinandergesetzt, das Tetrachord unter das Pentachord.[1]) Aron räth die Bewegung innerhalb der Qinten- und Quartengattung und den Finalton gleichmässig zu berücksichtigen, weil es viele Fälle gebe, wo man mit dem einen oder dem andern allein nicht ausreichen werde. Es gebe Stücke von so ungeregeltem Gange (senza forma et senza modo regulare), dass man sie keiner der Quarten- oder Quintenspezies zuzuschreiben vermag, wo denn freilich nichts übrig bleibe als den Finalton für das entscheidende Merkmal gelten zu lassen.[2]) Je entschiedener die Bewegung innerhalb einer bestimmten Quinten- und Quartengattung kenntlich wird, um desto deutlicher tritt die Eigenschaft dieser oder jener Tonart hervor. Die Spezies entscheidet alles, die Tonstufe nichts. So wie die Quinten- und Quartengattung, so kann folgerichtig auch jeder Kirchenton von jedem beliebigen Punkt[3]) intra

1) Erinnert man sich, dass die ältesten Kirchengesänge „den Umfang einer Quinte kaum überschritten", wie denn Glarean (Dodecachordon S. 166 u. f.) eine Menge auf den Umfang eines Tetrachordes beschränkter Melodieen mittheilt, und dass die vier eigentlichen Kirchentöne zugleich die vier Quintengattungen darstellen: so ist vielleicht der sehr richtig sehende Tinctoris auf der wahren Spur dessen, was in ältester Zeit die Auswahl gerade der vier Töne D, E, F, G. motivirte. Eine ähnliche Hindeutung liegt in dem Umstande, dass erlaubt wurde, statt dieser Finalen zum Schlusse die Confinalen a, b, c, d anzuwenden. „Est enim chorda confinalis in quacunque materie vox illa in qua diapentes formula terminatur in acutum. Hinc distat confinalis cujuscunque toni a sua finali integro diapentes intervallo. Namque primus tonus et secundus regulariter terminatur in D sol re, irregulariter vero in A la mi re. (Franch. Gafor, Pract. mus. I. 8.) Petrus de Cruce unterscheidet gar noch „affinales" und sagt: „tres literae affinales, scilicet A, B, C — et dicuntur affinales, quia suppleant vices aliarum quatuor; et hoc est, quando aliqui tonorum, qui non possunt in finalibus literis finiri propter suum ascensum vel propter sua principia, tunc finiuntur in istis."

2) Er vergleicht solche Stücke einem geselligen Spiele, wo Jeder zu einem verabredeten Ziele läuft, gleichviel auf was für Wegen. Die Unterscheidung von Mischtönen und Neutraltönen machte die richtige Bestimmung erst noch recht schwer, zumal die gewiegtesten Lehrer über die wahren Grenzpunkte nicht einig waren. Während für Franchinus Gafor schon die Ueberschreitung eines Ganztones nach der Tiefe zu den authentischen Ton in das Gebiet des plagalen übergreifen lässt, erlaubt Tinctoris dem authentischen Tone eine Terz unter seinen Schlusston zu fallen.

3) Z. B. in den Grenzen des ersten authentischen Tones:



et extra manum anfangend dargestellt werden. Der Sänger achtete dabei nur auf die Stelle des *mi-fa*.[1]) Diese Gewandtheit war um so nöthiger, als es nicht, wie jetzt, eine conventionelle ganz gleichartige Stimmung für alle Kirchenchöre, Theater u. s. w. gab und z. B. im 17. Jahrhundert der Chorton um eine Terz tiefer stand als der Kammerton.[2]) Dass aber die Sänger sehr wohl wussten, welchen Ton nach ihrer gewohnten Stimmung sie hören liessen, und nicht blind naturalistisch darauf los sangen, ist wohl sicher, sie hätten sonst kein musikalisch geübtes und gebildetes Gehör haben müssen.[3]) In der christlichen Aufzeichnung finden wir nur das transponirte System mit dem vorgezeichneten ♭ (die Transponirung in die Oberquarte), bei Figuralcompositionen zuweilen die Transponirung der Transponirung („li moderni chiamano queste Trasportationi Modi trasposti per musica finta“ sagt Zarlino) mit der Vorzeichnung von zwei ♭♭. Dagegen kommt in den Notirungen die Transponirung in die Oberquinte, die folgerichtig ein ♯ hätte vorgezeichnet haben müssen, wenigstens in dieser Gestalt kaum jemals vor,[4]) obschon die nicht selten vorkommende Vorzeichnung  [5]) (gleichsam als verstehe sich bei  das *fis* von selbst) und die Schreibart in der sogenannten Chiavette darauf ganz direkt

1) Daher konnten sie ganz leicht z. B. aus *Fis-dur* singen, weil ihre Vorstellung sich nicht, wie es bei dem neueren transponirenden Musiker der Fall ist, mit dem Verhau von sechs Kreuzen abquälte, sondern ihr *mi-fa* allein als sicherer Führer ausreichte.

2) S. Prätorius' Syntagma. Pietro Aron gibt in seinem Toscanello (Buch II. Cap. 41) eine Anweisung, wie man das Clavier stimmen solle: man beginne bei C fa ut, „con quella intonatione, *che a te piacera*“ Für die Lautenstimmung lehrt Hans Judenkunig Aehnliches: „Item zu dem ersten richt den grossen prummer nit zu hoch und sein octaff darbey daz sy laut A, Item darnach den andern prumer richt ayn quart höher“ u. s. w. Martin Agricola versichert: „Zu unsern Zeiten die lutinisten stymmen die lauten mit solchen listen, erstlich die auf dem *g* muss so hoch stan, wie sie es ungerissen leiden kann“ u. s. w.

3) Kiesewetter meint: „sie sangen vielleicht in *Cis-dur*, *Dis-moll*, *E-dur*, *Fis-moll* u. dergl., ohne es zu wissen.“ Das möchte ich doch bezweifeln!

4) Okeghem's *Prennez sur moy* in den Canti cento cinquanta hat drei ♯ vorgezeichnet (und auch drei ♭); eben so bei Seb. Heyden, S. 39, der den Satz bringt als „Exemplum cantus ficti, sive ♭ mollis iste fuerit, sive ♮ duri.“ Man sehe auch die Notirung mit zwei ♯ bei Zarlino, Inst. harm. VI. Parte, cap. 17.

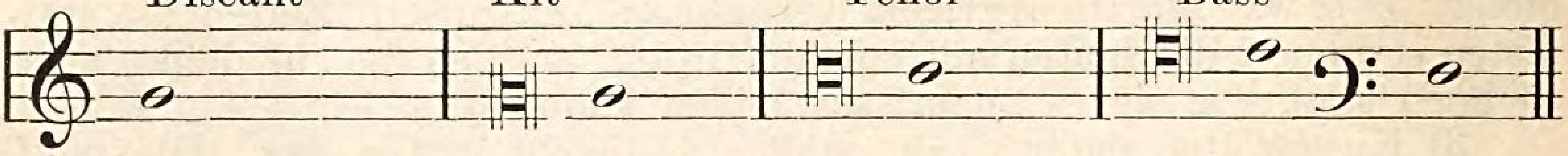
5) So ist z. B. der Discant in Hobrecht's Lied „*Forseulement*“ in Barbirau's Messe „*Virgo parens Christi*“ u. s. w. notirt.

hinweist.[1]) Dass neben dem transponirten System im Cantus mollis die Transponirung in die Oberquinte für die Praxis etwas Gewohntes war, bezeugen Hermann Finck und Adrian Petit-

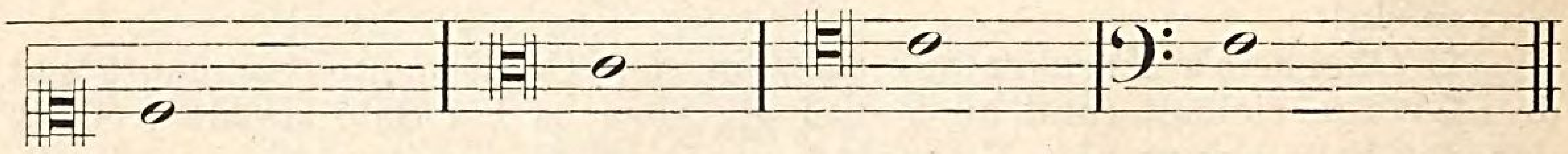
1) Ueber diese sogenannten *Chiavette* hat Kiesewetter der Vorrede des gedruckten Cataloges seiner „Gallerie alter Contrapunktisten" einiges sehr Lehrreiche eingeschaltet: „Durchaus war es angenommen, dass der Gesang in allen Stimmen sich innerhalb des Fünfliniensystemes bewegen müsse, kaum dass die Ueberschreitung mit Einer Note über oder unter den Linien zugestanden war; Noten mit einer sogenannten Nebenlinie kommen höchst selten zum Vorschein. Diese Beschränkung führte schon damals für den Tonsetzer selbst die Nothwendigkeit einer Versetzung in eine geänderte Tonlage herbei. Dies war der Fall, wenn der Gesang in der natürlichen Tonleiter geschrieben und, in dieser ausgeführt, den Sänger in einen ihm schwer oder gar nicht erreichbaren Umfang in der Höhe oder in der Tiefe gedrängt haben würde. Indem der Tonsetzer damals des (uns jetzt geläufigen) Hilfsmittels der chromatischen Schreibart sich noch nicht bedienen konnte, die Tonart in ihrer natürlichen Gestalt auch in der Schrift überall erkennbar bleiben musste, so gab es für ihn kein anderes Mittel der Versetzung als jenes durch einen veränderten Schlüssel: er musste nämlich einen Schlüssel anwenden, der, die Stelle des gewohnten Urtones vertretend, als erster Ton einer natürlichen Leiter, *quasi* als neues C dienen sollte. Diesen Ton fand er in dem allgemeinen System sämmtlicher Musikschlüssel, von C aufsteigend, erst in dem Tone G: in diesem nun sollte seine fingirte neue Tonleiter wurzeln. Für jede andere Versetzung mangelte der Schlüssel, und um den Gesang in die näheren Tonstufen (eine Secunde, Terze oder Quarte) zu schreiben, hätte er nicht nur das Liniensystem überschreiten, sondern sich auch einer damals nicht gekannten, erkünstelten (chromatischen) Tonschrift bedienen müssen, in welcher seine Sänger ihre gewohnte Tonart nicht erkannt, und mit dieser die in ihr beruhende Regel der melodischen Modulation vermisst haben würden: die allzuschwere Probe, sich durch ein angsterregendes Genist von ♯ und ♭ durchzuwinden, hätten sie nicht zu bestehen vermocht. Ob also auch der Meister kaum jemals die Absicht haben konnte, seine Sänger bis in die Quinte zu steigern, die Steigerung um eine Secunde oder Terz, höchstens um eine Quarte für alle Fälle genügte: er musste seinen Satz gleich um die ganze Quinte höher schreiben. Ganz gleiche Bewandtniss hatte es, nur umgekehrt, bei beabsichtigter Herabsetzung der Schrift in eine tiefere Lage, wo der Tonsetzer auch erst in der Unterquinte den Schlüssel F fand."

Hohe Versetzungsschlüssel (Chiavette)

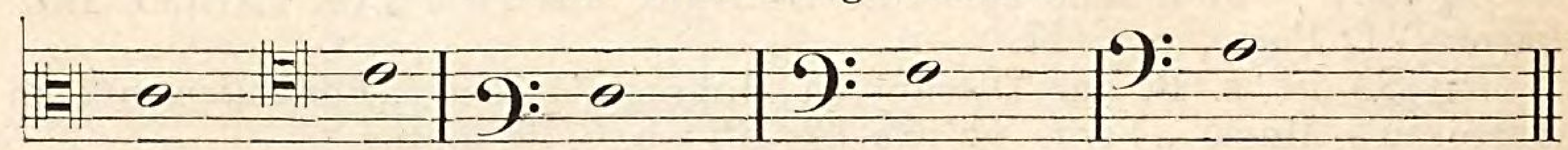
Discant Alt Tenor Bass



Natürliche Schlüssel



Tiefe Versetzungsschlüssel



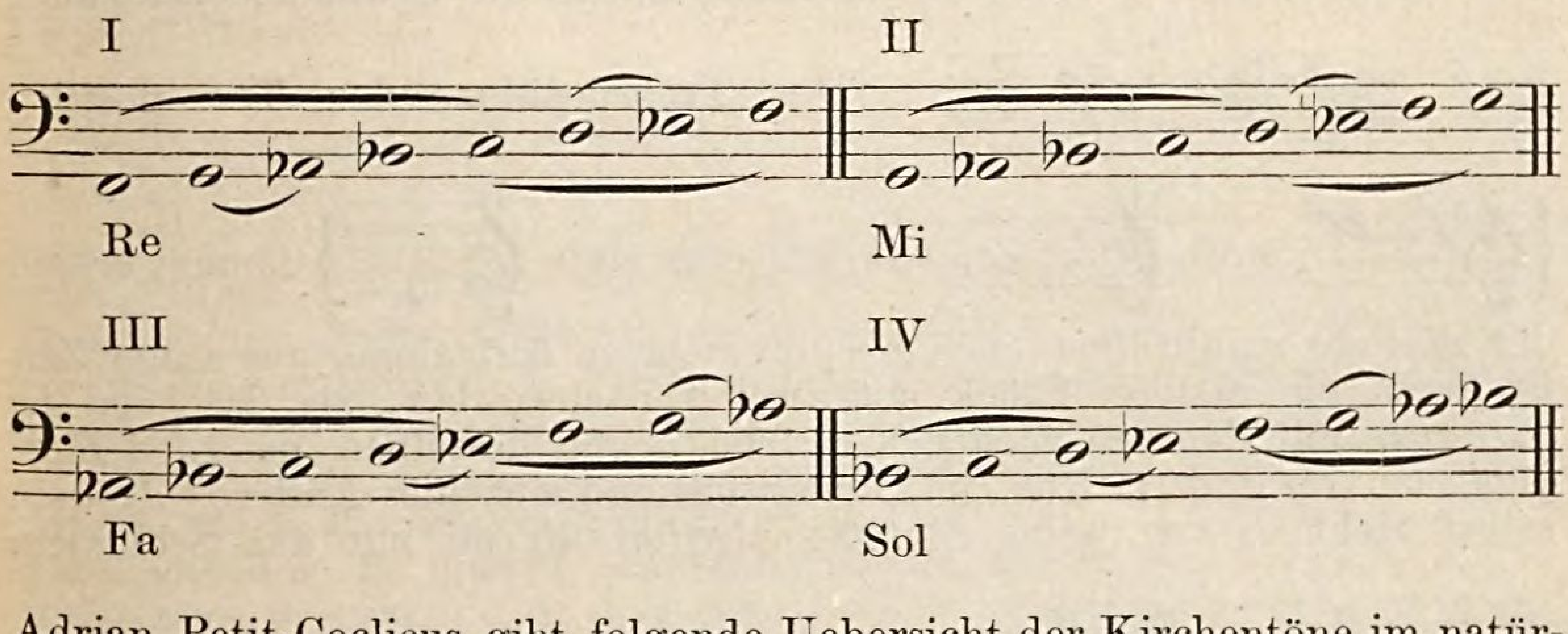
Coclicus ausdrücklich — nur der siebente und achte Ton wurde selten in die Oberquinte transponirt. 1) Zarlino gestattet die Umsetzung in die Höhe oder Tiefe ganz nach Gutdünken (a nostro

Stücke in den Versetzungsschlüsseln wurden von den Sängern, wie Baini sagt, „al commodo delle loro voci" nach getroffener Uebereinkunft intonirt. Bei den Chiavette geschah die Intonation meist in der Unterquarte, daher die Orgelstimme (Bassus ad Organum) die Formel zu haben pflegt: „a la quarta bassa" oder „per quartam deprimitur". Für die Sänger hielt man solche Andeutungen für überflüssig. (Kiesewetter a. a. O.)

1) Nachdem Hermann Finck die Lehre von den vier Finaltönen D, E, F, G auseinandergesetzt, fährt er fort: „quando autem cantus non terminatur in dictis clavibus, ex quibus tonus cognosci debet, sed possidet alium finem, hoc est, si pro arbitrio musici per quartam vel quintam transpositus est (scis autem, tonos transpositos ad quartam esse b-molles: ad quintam ♮ durales) tum omnis cantus exiens in *re* est primi vel secundi toni, in *mi* est tertii vel quarti, in *fa* est quinti vel sexti, in *sol* septimi vel octavi toni." Man möge sich dabei erinnern, dass jede, auch fingirte, Scala unveränderlich lautete: *ut re mi* u. s. w. Ornitoparch gibt folgendes Schema einer „Schala ficta":

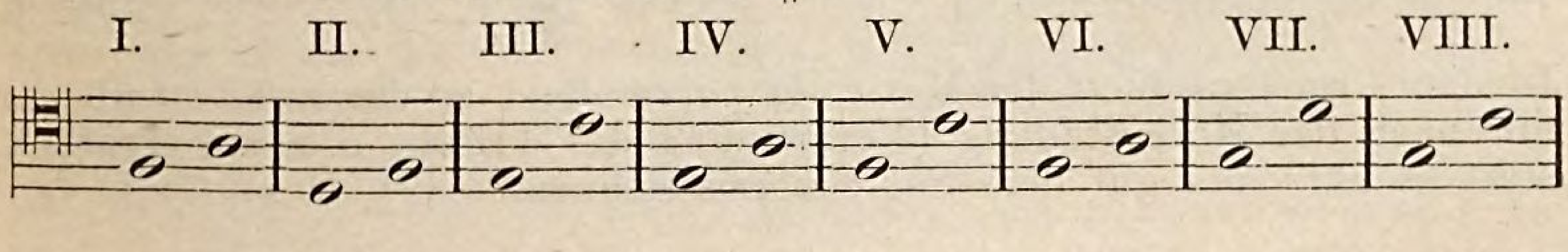


In dieser „Fiction" wären also die vier authentischen Töne:



Adrian Petit-Coclicus gibt folgende Uebersicht der Kirchentöne im natürlichen und in den transponirten Systemen. (Die höhere Note ist die Repercussion, die tiefere der Finalton):

Toni regulares per ♭ ♮ duralem et gravem



bel piacere): solche Transposition sei seit den Zeiten des „alten“ Ocheghen (so) und seines Schülers Josquin üblich, sehr nützlich und Gewandtheit darin insbesondere dem Organisten höchst nöthig.[1]) Durch eine solche Transponirung, auch wenn sie schriftlich geschah, meinte man im Wesen der Composition selbst so wenig etwas zu verändern, als z. B. der Inhalt irgend eines schriftlichen Aufsatzes darunter leidet, wenn er aus einer gewissen Schriftgattung in eine andere leserlichere umgeschrieben wird.[2]) Man

Toni irregulares iuxta cantum ♭ mollem et naturalem

I. II. III. IV. V. VI. VII. VIII.



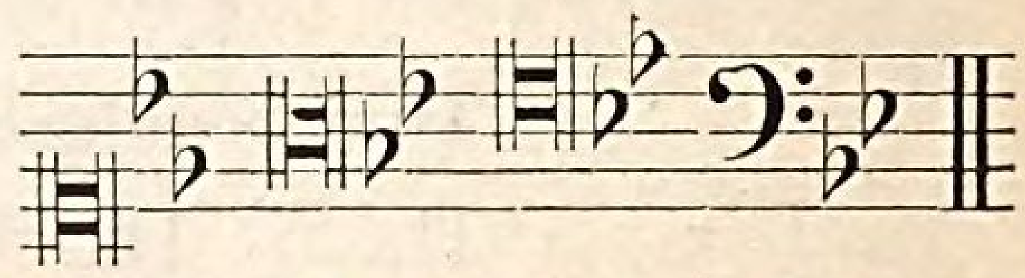
Toni irregularis per ♭ ♮ duralem

I. II. III. IV. V. VI.



Septimus et octavus raro transponuntur.

1) Zarlino Instit. harm. IV. 17.

2) So finden sich von den Lamentationen des Carpentras (Eleazar Genet) in der Sammlung, die unter dem Titel „piissimae ac sacratissimae lamentationes Jeremiae prophetae, nuper a variis auctoribus compositae, 1557 bei A. le Roy und Rob. Ballard in Paris erschien, mehrere Nummern mit der Schlüsselbezeichnung  ; in der grossen Gesammtausgabe aber, die Carpentras selbst schon 1532 bei Johannes Channay in Avignon veranstaltet hatte, haben die betreffenden, im Tonsatze Note für Note übereinstimmenden Sätze die Schlüsselbezeichnung . Die Transposition der Transposition {  statt  wie letzteres statt  } kommt erst in der Periode unmittelbar nach Josquin mehr in Aufnahme, aus seiner Zeit ist kaum ein anderes Stück mit zwei ♭ nachweisbar, als das Lied *Le Serviteur* mit den verschiedenen Bearbeitungen desselben, das Lied *Pour quoi non* von P. de la Rue (im Odhecaton) und einzelnes Andere. Josquin selbst zieht es vor, seine Motette *Absalon fili mi* mit den Schlüsseln  zu setzen, statt zu schreiben, wie die Motette bei der Ausführung gesungen werden muss 

In dem Crucifixusduett der Messe *da pacem* lässt er das zweite ♭ überall nur nach der Notenstellung (Vermeidung des Tritons u. s. w.) errathen, statt es kurz und gut dem Satze vorzuzeichnen.

muss sich alle diese praktischen Beziehungen der Solmisation klar machen, um ihre ganze Wichtigkeit zu begreifen — wie sie denn überhaupt aus einem tiefen Verständniss der Kirchentöne hervorgegangen ist.

Es könnte auffallen, dass unter den Kirchentönen die natürliche Durscala von *C* und die Mollscala von *A* (der hiernach sogenannte Modus Ionius und Aeolius) nicht erscheinen. Sie waren allerdings bekannt, aber sie liefen unter fremdem Namen beiher. Die Tonreihe A H C D E F G a galt für ein versetztes Dorisch, d. i. für den ersten authentischen Ton, worüber sich Glarean aufhält: er bemerkt, dass, wenn auch die Gattung Quinten bei beiden dieselbe — die erste — sei, so habe doch der aeolische Modus nicht die erste Quartengattung, gleich dem dorischen, sondern die zweite.[1] Aber dieser Punkt konnte die Sänger nicht stören; gab es doch im ersten Kirchentone Fälle, wo man statt ♮ vielmehr ♭ singen, also die Quarte aus der ersten in die zweite Gattung verwandeln musste, wodurch die Scala von *D* der Scala ihrer Unterquarte *A* völlig gleich wurde.[2] Aron meint ganz ausdrücklich: das ♭ ändere im Wesen nichts, weil es nicht im Pentachord *D*—*a*, sondern nur im Tetrachord *a*—*d* auftrete.[3] Ebenso musste in der lydischen Tonreihe (dem fünften Kirchenton, dem dritten authentischen) oft zur Vermeidung des Tritons das runde ♭ genommen werden — und Glarean kann nicht genug sagen und klagen, dass die Sänger diese „weichliche" Singart mit dem runden ♭ überhaupt meist

1) non tam facit diapente *re la* cum Dorio communis, quippe quae utrosque concludit modos, quam diatessaron *mi la,* superne huic modo (Aeolio) annexa, mire auribus grata, cum in Dorio sit *re sol.* — — Finalis ejus est in A, quanquam etiam D, si quidem in ♭ clavi est *fa,* quod nunc usus obtinuit, ut in aliis quoque modis. Ea tamen res efficit, ut apud ignaros, quo pacto modorum systemata natura distinguerentur creditus sit hic modus Dorius, et vulgus cantorum etiamnum in ea est opinione. (Dodecach. Lib. II. Cap. XVII De Aeolio modo. S. 104 und 105.)

2) Et nota, chel primo tuono si canta (si come vuol Marchetto Paduano) per ♮, et massime, quando ch'egli adempie il suo diapason, benche pero questo se fa, quando non appare forma di tritono, si come vediamo dimostrare il principio di Ave maris stella: ma sel predetto tuono non passa il ♭ fa ♮ mi, ma che ritorna ad F-fa-ut grave, per non formare il tritono, si canta per b-molle secondo la regola. (Fra Angelico da Piccitono in seinem Fior angelico di musica, Cap. 48.)

3) Et similmente alcuni altri (nämlich Gesänge) col Segno di B-molle. Dico, che questi non muteranno natura, perchè non si rimuove altro, che el suo diatessaron formato da Alamire ad D la sol re; non si movendo adunque el suo primo et natural diapente, sara chiamato anchor del primo tuono, come el motetto *Nomine qui Domini* di Acaen u. s. w. (Aron, Tratt. d. l. nat. et cogn. Cap. IV.)

vorziehen. Dadurch wurde aber die Tonreihe von *F* der Tonreihe von *C* ganz gleich (C D E F G a h c / F G A B C d e f) und letztere konnte für ein transponirtes, durch Entfernung des Tritons gemildertes Lydisch gelten. Tinctoris sowohl als Aron gestatten als eine Art Licenz den Gebrauch des ♭ für den vierten und fünften Kirchenton.[1]) (Aron schreibt Josquin's *Stabat mater* in diesem Sinne dem fünften, Zarlino schreibt es dem eilften Kirchentone zu.[2]) Mit arithmetischer Theilung (A—D—a; C—F—c) repräsentirten die beiden Tonreihen den zweiten und sechsten Kirchenton, beides, wie bekannt, Plagaltöne.

Wie Glarean bemerkt, gab es Viele, welche „bescheidener Weise" den ionischen und aeolischen Ton durchaus den Plagaltönen beizählten.[3]) Heinrich Glareanus griff in alle diese Anschauungen reformatorisch ein, und sein System, von den gleichzeitigen Musikern anfangs mit Kopfschütteln aufgenommen,[4]) hat sich endlich so sehr zu behaupten vermocht, dass es bei Beur-

1) Quintus tonus ex tertia specie diapente et tertia specie diatessaron superius, id est supra ipsum diapente formatur — — sextus autem formatur ex tertia specie diapente, et tertia specie diatessaron inferius, hoc est infra ipsum diapente. Praeterea uterque istorum duorum tonorum formari potest ex quarta specie diapente, quod nisi exigente necessitate fieri minime debet. Necessitas autem, quae eos ita formari cogit, duplex est, videlicet aut ratione concordantiarum perfectarum (quod cantui composito incidere possunt) aut ratione tritoni evitandi. (Tinctoris, Lib. de nat. et propr. Tonorum Cap. 7 und 8.) — — ma perchè molti et quasi tutti el segno del B-molle hanno non voglio, che in te alcuno sospetto rimanga, perchè vedendo tu rimossa la sua forma facil cosa sarebbe el contrario per causa di alcune sententie da me sopra dette. Sappi, che li compositori antichi più hanno in questi tali considerato la facilita, che la sua propria forma overo compositione, conciosache el quinto et sesto tuono harebbe assai volto dibisogno lo aiuto del B-molle. Dato che non sempre tal tuono si debbe cantare per B-molle, perchè sarebbe contra agli versi delle mediationi di lor tuoni ordinati da gli antichi. Et questo similmente conferma et sopradetto messer prè Zanetto Veneto. Onde per questa cagione rimuovono el Diapente terzo nella natura del diapente quarto, acciochè el tritono el quale nel mezzo si interpone non habbi nel canto a generare alcuno incommodo ne durezza (Aron, Tratatto etc. Cap. VI).

2) Aron a. a. O. Cap. 5, Zarlino Institut. harm. IV. 28. Wir würden sagen: F-dur. Der elfte Ton ist: c d e f g a h c oder im Genus transpositum: f g a b c d e f.

3) Quidam omneis eos cantus plagiis adscribunt, modestiae, ut puto, gratia. (Dodecach. II. 37.)

4) Multis sane eruditis viris hac tempestate παράδοξον visum est, cum de duodecim modis a nobis fieret mentio (Dodecach. S. 65).

theilung der Kirchentöne von den folgenden Autoren, wie Zarlino[1]) u. A., und bis auf die neueste Zeit beibehalten worden. Sein 1547 in Basel erschienenes classisches Buch, das er, auf sein System anspielend, *ΔΩΔΕΚΑΧΟΡΔΟΝ* nannte, hat ganz ausdrücklich die Tendenz zu zeigen, dass es keineswegs blos, nach der gemeinen Meinung, acht Kirchentöne, sondern dass es deren zwölf gebe. Diese Lehre, mit welcher Glarean übrigens nichts Neues zu geben, sondern nur die alte richtige Einsicht in das Wesen der Sache wiederherzustellen meint,[2]) wird mit einem grossen Aufwande von musikalischer Gelehrsamkeit und Gründlichkeit vorgetragen. Der Kern des Ganzen lässt sich in wenigen Worten geben: die Octavenreihe von *C* und jene von *A* können eben so gut wie die von *D*, *E*, *F*, und *G* als authentische Töne behandelt und dann durch Unterstellung ihrer obern Quarte auch wieder in Plagaltöne verwandelt werden. Das gibt also vier neue Tonarten, welche mit den althergebrachten acht, zusammen richtig zwölf Tonarten ausmachen. Glarean fasst die Sache freilich nicht so knapp zusammen, sondern holt dazu weit genug aus.

Mit den überkommenen Ansichten über das Wesen der Tonarten ist Glarean keineswegs zufrieden. Weder die Berufung auf den Schlusston, noch auf Quarten- und Quintengattungen erschöpfe allein genommen das Wesen der Sache, weil der Schlusston mannigfach wechsele, die einzelnen Quarten und Quintengattungen aber mehreren Tonarten gemeinsam seien (wobei Glarean nur ausser Acht lässt, dass nicht blos die Species der Quarten und Quinten, sondern auch deren Zusammensetzung in Betracht kommt). Er gründet das Wesen der Tonarten (wie übrigens vor ihm z. B. auch schon Hieronymus de Moravia gelehrt)[3]) auf die Octavengattungen, deren es sieben giebt. Warum blos sieben? Glarean erzählt, dieser Punkt habe ihm nicht wenig Seelenangst verursacht. Denn da es drei Species von Quarten und vier Species von Quinten gibt, so sind vierundzwanzig Combinationen möglich.[4]) Aber das

1) Inst. harm. IV. Parte. Cap. 10—31. Auffallend ist es aber, dass Zarlino hier Glarean's auch nicht mit einem Worte gedenkt.

2) Er sagt es nicht ausdrücklich, deutet es aber an. Beim aeolischen Modus, d. i. der in der Kirche nicht ausdrücklich recipirt gewesenen, authentisch (also mit harmonischer Theilung) behandelten Tonreihe A—a sagt er: „modus Aeolius vetus quidem, *sed multis annis nomine exulans*“, dieser Ton sei sogar der wahre älteste Kirchenton: „ut cum primi Ecclesiastici Romae cantus ad vulgi aureis demodulandos conceperint, hunc modum primum usurparint“ (S. 104).

3) Siehe dessen Tractatus de Musica, Cap. XX. (in Coussemaker's Scriptor. S. 74—76).

4) Nämlich insoferne sich jeder Gattung Quinten die drei Gattungen Quarten oberhalb und dann wieder unterhalb anfügen lassen, entstehen für jede Quintengattung sechs Tonreihen und, da es vier Quintenspezies gibt, im Ganzen vierundzwanzig Tonreihen.

diatonische Geschlecht müsse zwölf von diesen Combinationen verwerfen, weil dann entweder vier ganze Töne unmittelbar auf einander folgen (wie wenn man die erste Quintengattung mit der dritten Quartengattung verbinden wollte), oder gar fünf ganze Töne, oder weil zwei kleine Halbtöne auf einander folgen (wie bei der Verbindung der dritten Quintengattung mit der zweiten Quartengattung) u. s. w.[1]) Aber auch aus den rückbleibenden zwölf Octavenspezies haben nur sieben Realität, weil sich in den fünf überzähligen die Tonfolgen von eben so vielen bereits dagewesenen wiederholen. Es bleiben also nur sieben wirklich brauchbare, nach der Stellung der beiden Halbtöne von einander verschiedene Octavengattungen übrig:

1 A H C D E F G a
2 . . . H C D E F G a h
3 C D E F G a h c
4 D E F G a h c d
5 E F G a h c d e
6 F G a h c d e f
7 G a h c d e f g

Jede dieser Tonreihen kann nun harmonisch nach der Quinte oder arithmetisch nach der Quarte getheilt werden. Das gäbe also vierzehn Tonarten. Aber hiervon sind wieder zwei unbrauchbar und unmöglich. Die Tonreihe von *F—f* kann nicht arithmetisch, die von *H—h* nicht harmonisch getheilt werden, weil bei ersterer die Theilung auf den Triton *F—h*, bei der andern auf das Semidiapente *H—f* stösst.[2]) Diese beiden Modi, von denen der erste Hyperphrygisch, der zweite Hyperaeolisch heissen müsste, bleiben also verworfen (rejecti) und es erübrigen zwölf Tonarten. Was zu beweisen war.[3]) Glarean's System und seine Nomencla-

1)



Es bedarf keiner Erinnerung, dass die erste Tonreihe für uns nichts Anstössiges hat und die aufsteigende D-moll-Scala repräsentirt.

2) Et haec divisio diatonica inepta est propter Semidiapente ac Tritonum (S. 71). De Hyperaeolio rejecto modo Hyperaeolium nominant, quod proxime super Aeolium sedem habeat, neque enim aliud invenit nomen, sed mediatio obstitit, quo minus in usum venerit. (S. 110). Zu Glarean's nicht geringem Verdruss liessen sich einige Tonsetzer doch beifallen diesen „unmöglichen“ Modus anzuwenden: „nostra aetas, quasi omnium taedio affecta et nova quacunque ratione quaerens, hujusmodi cantus cum plures voces instituuntur, nobis nonnunquam effingit, ingeniosum existimans invenisse aliquid, quod veteres latuerit; cum vetustas haec, non ut incognita, sed ut indigna doctis auribis contempserit“ (a. a. O.).

3) Auch Zarlino (Inst. harm. IV. 10. u. 11) führt den Beweis „che

tur (mit welcher er sich übrigens den traditionellen antikisirenden Namen, wie sie neben der Bezeichnung des primus, secundus etc. tonus angewendet wurden, anschliesst),[1]) wird von ihm gleich auf dem Titelblatte seines Buches in ein überschauliches Schema gebracht.

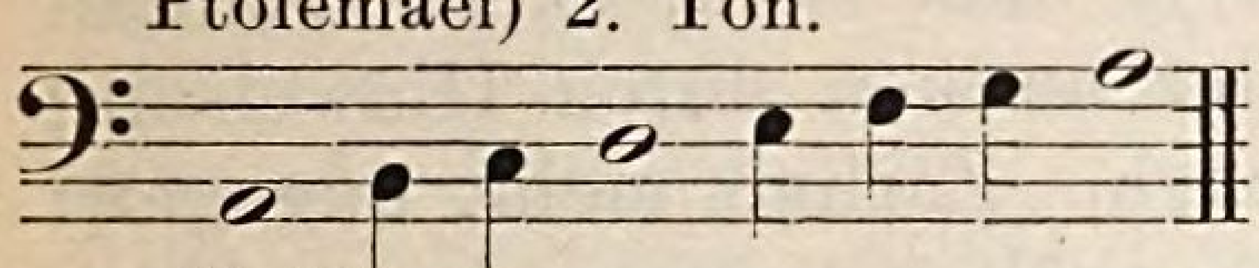
Nachstehende Zusammenstellung mag die Anschauung vermitteln:

Plagii

(mit arithmetischer Theilung).

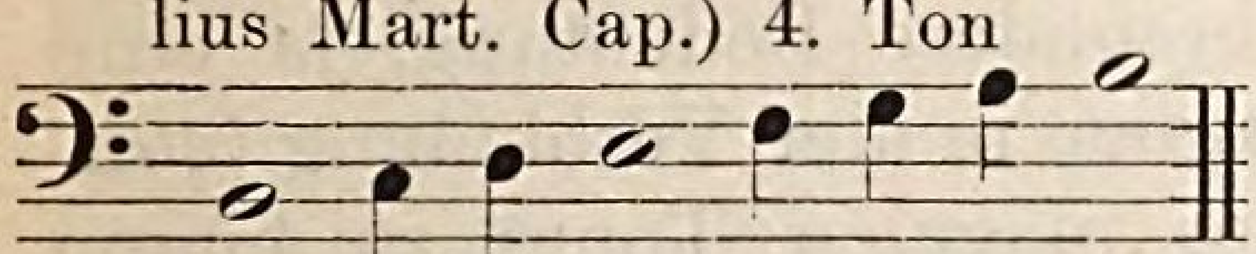
1) Octavengattung. A—a

A. Hypodorius (Hypermixolydius Ptolemaei) 2. Ton.



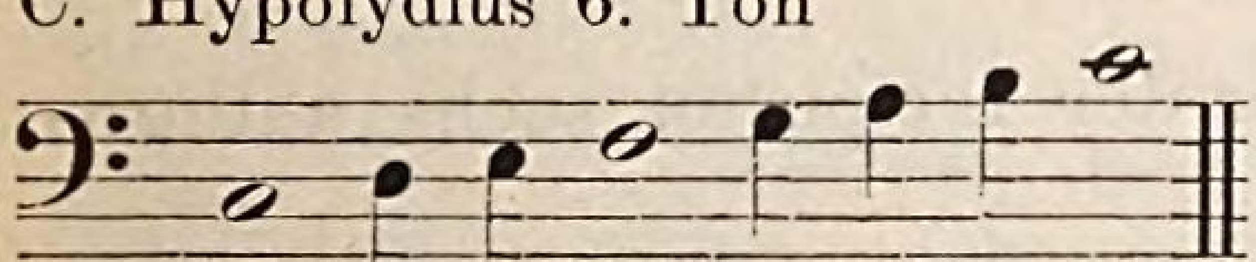
2) B—b

B. (♮) Hypophrygius (Hyperaeolius Mart. Cap.) 4. Ton



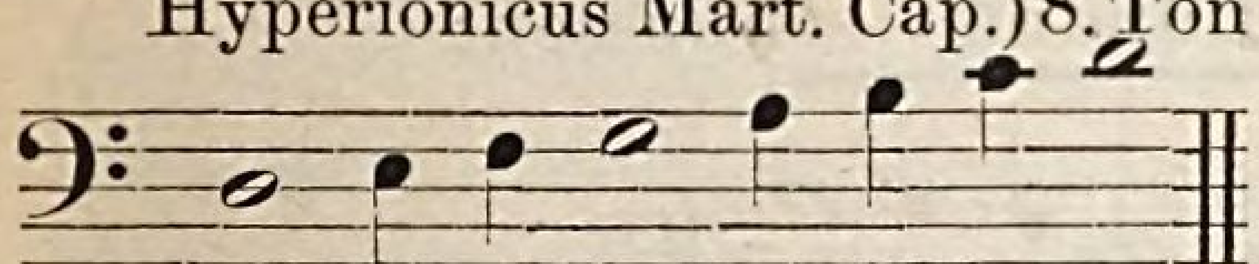
3) C—c

C. Hypolydius 6. Ton



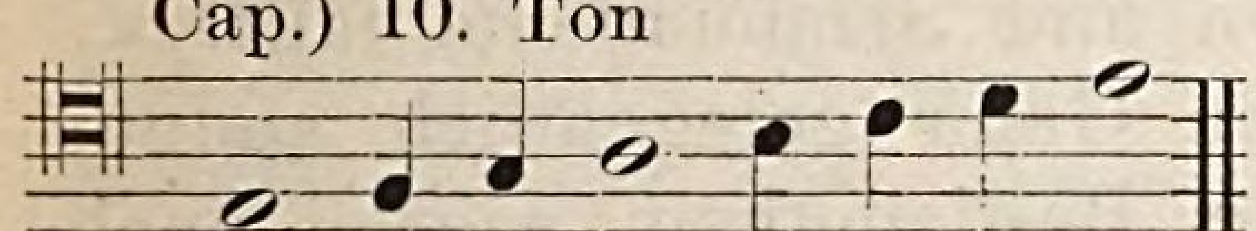
4) D—d

D. Hypomixolydius (Hyperiastius vel Hyperionicus Mart. Cap.) 8. Ton



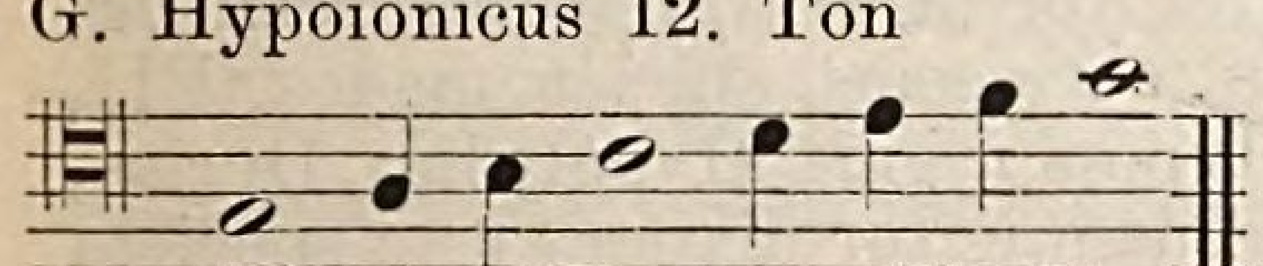
5) E—e

E. Hypoaeolius (Hyperdorius Mart. Cap.) 10. Ton



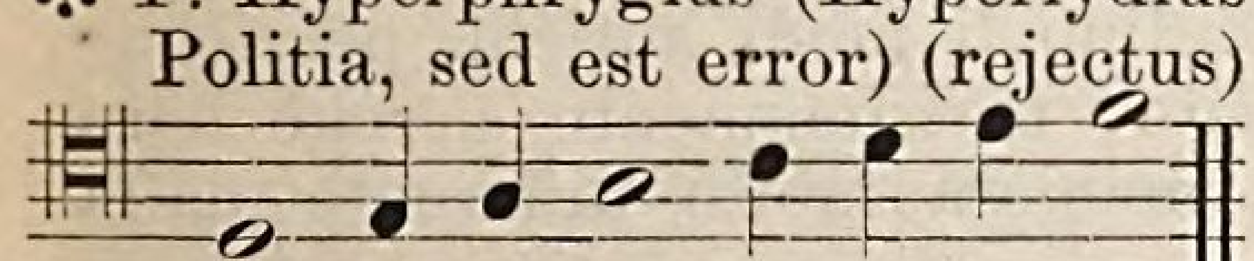
7) G—g

G. Hypoionicus 12. Ton



6) F—f

✻ F. Hyperphrygius (Hyperlydius Politia, sed est error) (rejectus)

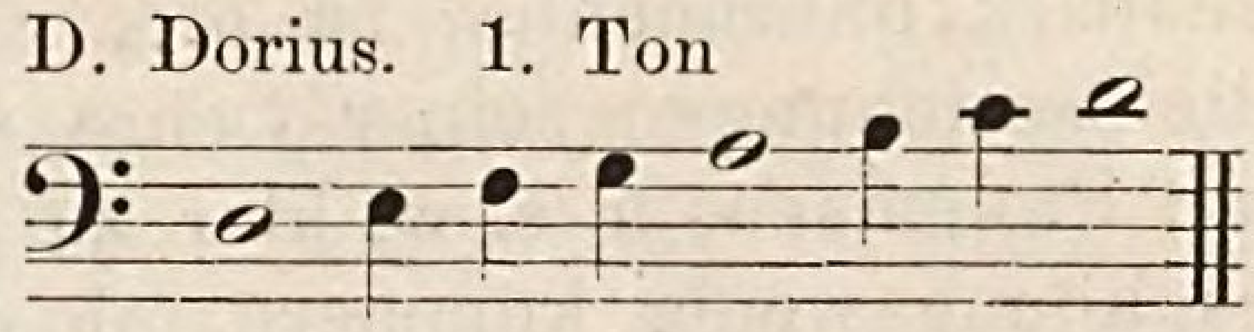


Triton

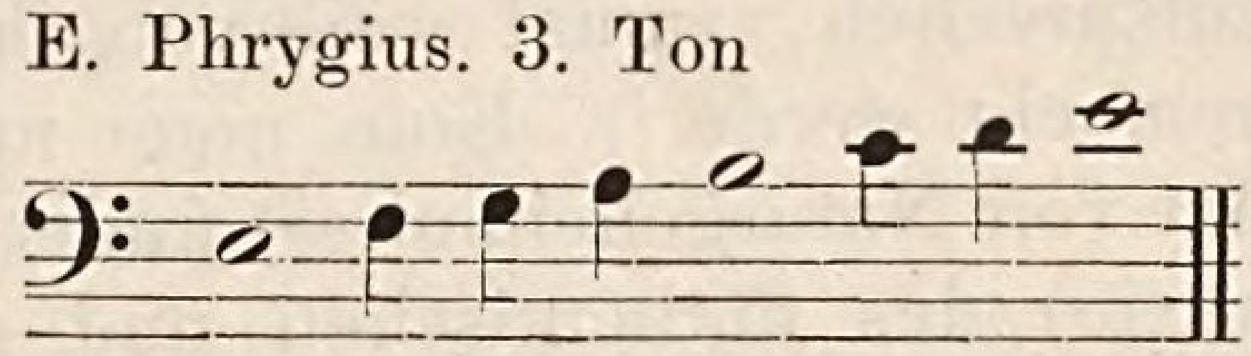
Authentae

(mit harmonischer Theilung)

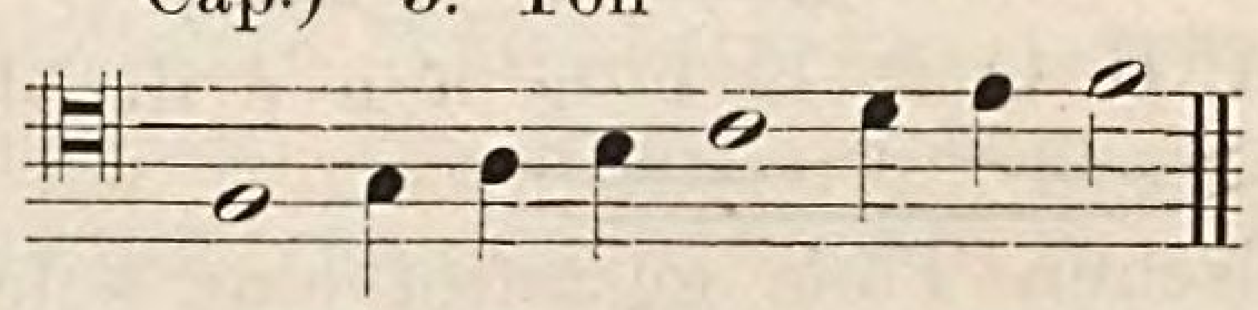
D. Dorius. 1. Ton



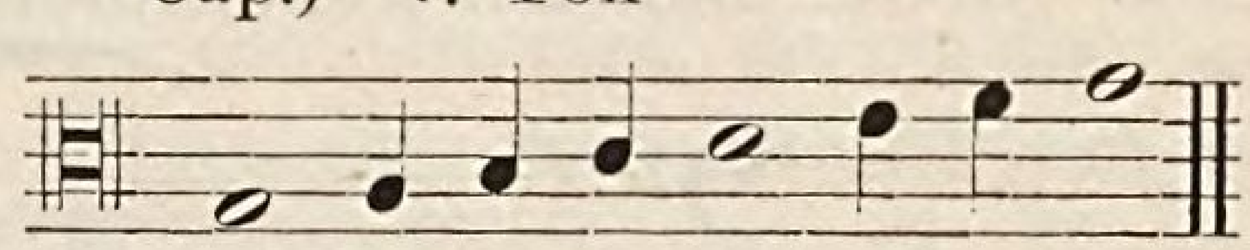
E. Phrygius. 3. Ton



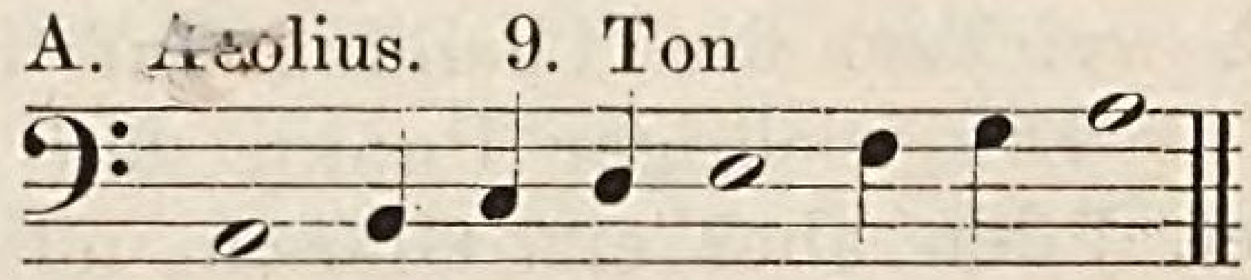
F. Lydius (Hyperphrygius Mart. Cap.) 5. Ton



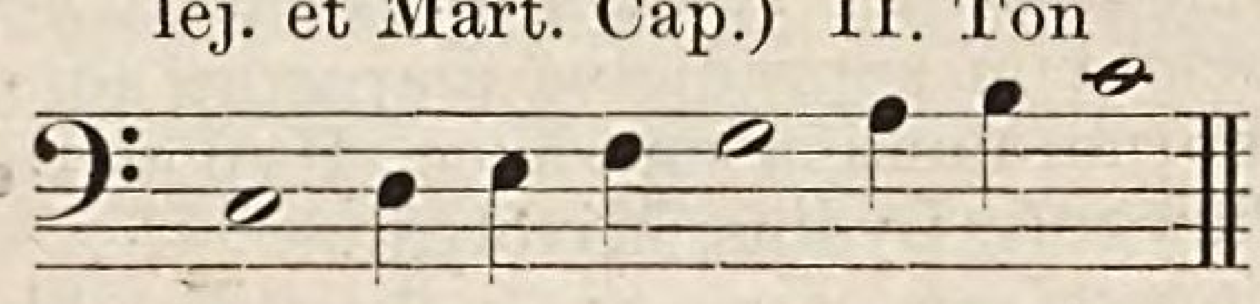
G. Mixolydius (Hyperlydius Mart. Cap.) 7. Ton



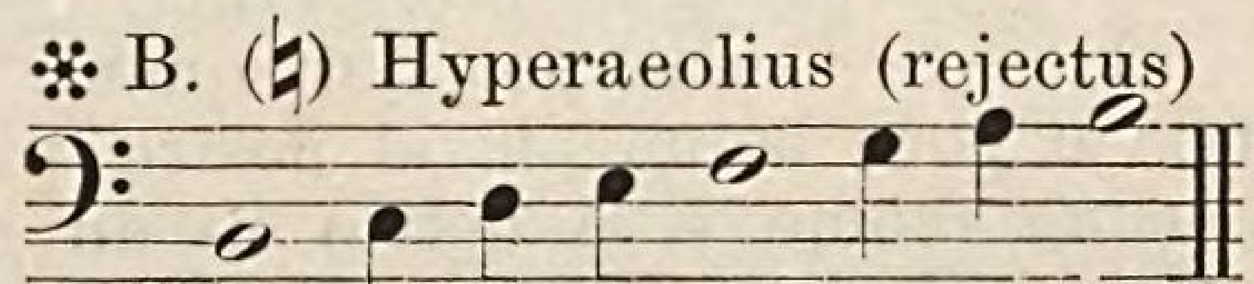
A. Aeolius. 9. Ton



C. Ionicus (Porphyrio-Jastius Apulej. et Mart. Cap.) 11. Ton



✻ B. (♮) Hyperaeolius (rejectus)



Semidiapente

li modi sono necessariamente dodici," und zwar führt er diesen Beweis sowohl nach den Octavengattungen (Cap. 11) als nach den Quarten- und Quintenspecies (Cap. 10).

1) Man sehe z. B. die Stelle bei Hieronymus de Moravia: Has igitur

Es sind, wie man sieht, die alten Namen, bis auf die neuherbeigeholten des Aeolischen und Ionischen und ihrer Plagalen, welche auf den 9., 10., 11. und 12. Ton kommen. Jedem der authentischen Töne, dem dorischen, phrygischen, lydischen, myxolydischen, aeolischen und ionischen, gesellt sich sein Plagalton gleichen Namens mit der Zusatzsylbe *Hypo* (Hypodorisch u. s. w.). Die erste Octavengattung *A—a* gibt mit harmonischer Theilung den aeolischen, mit arithmetischer den hypodorischen Ton, die Tonreihe *H—h* gibt arithmetisch getheilt das Hypophrygische, wogegen das durch harmonische Theilung entstehende Hyperaeolisch unbrauchbar ist u. s. w. Wie man sieht, sucht Glarean die Beziehungen seiner Lehre zu der antiken durch Hinweisung auf Ptolemaeus u. s. w. klar zu machen. Zarlino meint dagegen: es könne wenig kümmern, ob diese zwölf Tonarten der antiken entsprechen, zumal weil von ihnen ein ganz anderer Gebrauch gemacht werde.[1]) Eine neue und besondere Bedeutung, ja eine Art von Naturgeheimniss[2]) findet Glarean in der Verbindung (connexio) des authentischen und seines plagalen Tones zu einem Ganzen, z. B. die Verbindung des Dorischen und Hypodorischen

A H C D E F G a h c d. Jeder der recipirten sechs authentischen Töne gestattet eine solche Connexion, wogegen die verworfenen Töne Hyperphrygisch und Hyperaeolisch mit einander auch wieder nur ein verwerfliches Bündniss schliessen:



in welchem die Theilung auf Triton und Semidiapente fällt.

Ein wichtiger Punkt, den schon Gafor gelegentlich andeutet,[3]) den aber erst Glarean mit aller Bestimmtheit, wiewol auch

constitutiones si quis totas faciat acutiores vel in gravius totas remittat, secundum supradictas diapason consonantie Species efficiet modos VII, quorum nomina sunt haec: Hypodorius, Hypophrygius, Hypolydius, Dorius, Phrygius, Lydius, Mixolydius. — — — Primam igitur diximus esse speciem diapasoicam, quae est a h, atque hic Hypodorius modus, secunda vero b, et hic Hypophrygius etc. (Tract. de mus. XX. Cap.)

1) — — siano poi stati quanti si voglino li modi antichi, percioche nulla o poco fanno più al nostro proposito, massimamente perchè hora li usino (come si è detto) in un altra maniera molto differente dalla antica. (Zarlino, Inst. harm. IV, 10.)

2) Apparet autem hoc in negotio ingens naturae miraculum, quod bini modi, positu ac diapason specie diversi, unius tamen prope sint corporis (S. 138).

3) Man sehe das Citat im 2. Bande S. 16 Anm. 2. Der lydische Ton *F G a h c d e f* wird durch Erniedrigung des *h* und *e* in *b* und *es* sogleich mixolydisch.

nur gleichsam im Vorbeigehen hervorhebt, ist: dass durch Veränderung der Quinten- oder Quartenspezies die Tonart sogleich in eine andere übergeht. Die Anwendung des ♭ gestaltet sogleich den lydischen Ton zum ionischen, den dorischen zum aeolischen. Der „verworfene" hyperaeolische Ton lässt darum keine Verbesserung seiner unbrauchbaren Mediation durch Anwendung des ♭ oder der Diesis ♯ zu; er würde im ersten Falle Lydisch, im zweiten Phrygisch.[1]) Zarlino lehrt: eine nur vorübergehende Anwendung des ♭ (il levare da alcuna cantilena il tetrachordo diezeugmenon, ponendovi in suo luogo il Synemenon) verändern den Modus noch nicht, wohl aber die durchgehende Anwendung des ♭ statt ♮, in welchem Falle der Modus ein „modo trasportato" werde, und da habe sie dann allerdings die Macht, einen Modus in einen andern zu verwandeln:[2]) der siebente Ton werde dann zum ersten und umgekehrt, und so die übrigen.[3])

c) Modulationssystem.

Aus dieser Eigenheit, eine Tonart in dem natürlichen Sitze und Umfang einer andern darstellen zu können, ergab sich für die Tonarten ein sehr eigenthümliches Modulationssystem, von dem die Tonsetzer einen zuweilen wundersam tiefsinnigen Gebrauch machen. Die Ausweichung von einer Tonart in die andere kann auf doppelte Weise bewerkstelligt werden: entweder durch den wirklichen Uebergang aus der natürlichen Tonstufe der Ausweichungstonart, oder, ohne die Grenzen der ersten zu verlassen, durch Anwendung der Erhöhungs- und Erniedrigungszeichen, wodurch dann die Ausweichungstonart sich als Modus transpositus fühlbar macht. Ein Obligo, den Tonsatz in dem Modus zu schliessen, in dem er angefangen (wie wir heutzutage den aus *C* oder *D* begonnenen Satz im *C* oder *D* schliessen), bestand für die alten Meister nicht. War z. B. der Gesang anfangs phrygisch, so konnte der Schluss ohne Weiteres ionisch oder mixolydisch sein. Nach dem Gesagten ist leicht zu entnehmen, in wie weit die echte alte Theorie, nicht die von neuer Forschung zurechtgelegte, jene von letzterer sogenannten „charakteristischen Töne" respectirte. Dass man, was Neuere für ganz unzulässig erklären wollen, im Mixolydischen bei den Cadenzen das Sub-

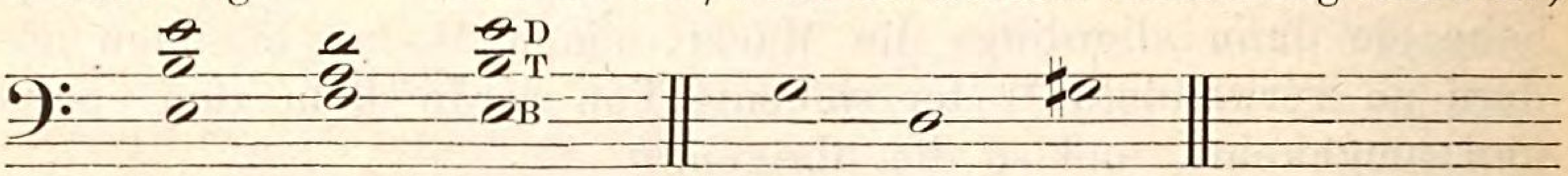
1) Quodsi argutulus quidam dicat, tritono adimendam esse apotomen, ac Semidiapente adjiciendum, ut apta fieri queat mediatio, dicimus: tum non fieri novum modum, sed hunc recidere vel in Phrygium vel in Lydium (S. 110 De Hyperaeolio rejecto modo. Vergl. auch Winterfeld's Gabrieli, 1. Band Seite 77).

2) ha possanza di trasmutare un modo nell' altro. (Zarlino, Instit. harm. IV. 16).

3) a. a. O. Cap. 17.

semitonium ohne Bedenken erhöhte, ist aus zahllosen Beispielen nachzuweisen, die unter die allgemeine Regel fallen, ohne dass sich irgend eine diesfalls vorgeschriebene Ausnahme findet. Doch möge man folgende Stelle bei Aron nicht unbeachtet lassen: er braucht in seinem Buche „von der harmonischen Institution" drei ganze Capitel, um zu zeigen, welche Schwierigkeiten der regelrechte Schluss des dritten und vierten Tones (phrygisch und hypophrygisch) macht, um das ♯ *f* zu vermeiden. Nachdem er dem Leser in zwei Capiteln gezeigt, wie der Weg der gewöhnlichen Cadenzbildung hier überall ad absurdum auslaufen müsse, construirt er im dritten den richtigen Schluss also:

dreistimmig: dazu der Alt, wenn der Schluss vierstimmig sein soll.[1])



Im Ionischen und Lydischen liegt das Subsemitonium in der Tonleiter, im Dorischen (♯ *c*) und Aeolischen (♯ *g*) wird es „fingirt", ohne jedoch einen der Töne zu treffen, die für die Quarten- und Quintengattung, und folglich für die Tonart kennzeichnend sind. Aber auf Eines ist hier sehr nachdrücklich aufmerksam zu machen: es ist ein für uns nach ganz andern Principien musikalisch Gebildete ein zu nahe liegender und daher sehr häufiger Irrthum, die Kirchentöne vom harmonischen Gesichtspunkte aus (Dorisch gewissermassen als entstelltes *D-moll*, Phrygisch als entstellles *E-moll* u. s. w.) anzusehen, während sie von Hause aus nicht auf dem gleichzeitigen Zusammenklingen, sondern auf der Nacheinanderfolge der Töne beruhen, Tonreihen, nicht Accordsysteme, melodisch, nicht harmonisch sind — zum Widerspiele unserer Tonarten, die wir freilich auch als Tonreihen darstellen können, die aber in erster Reihe aus der Tripelalliance der Dreiklänge der Tonica, Ober- und Unterdominante entstehen (wie M. Hauptmann schön nachgewiesen). Die Kirchentöne sind ursprünglich für den *Cantus planus* gemeint und nur in ihm ganz strict festzuhalten. Mehrstimmige Tonsätze sind consequent in einem bestimmten Kirchentone eigentlich gar nicht durchzuführen, und müssen, wie die ganze ungeheure Menge von Compositionen jener Epoche zeigt, umgemodelt, modificirt werden, so dass eine Annäherung an unser Tonsystem mehr oder minder das Resultat ist. Das fühlten schon damals die Theoretiker, ohne den richtigen Grund davon wissen zu können. Wie es in der

1) Der Schlussschritt *d* — ♯ *g* ist auffallend, aber Aron sagt ausdrücklich: „qua quidem terminatione ultima illa nota (das *g* im Alt) *causa melioris consonantiae suspendetur*, qui tertia minor supra Bassum continget, et gratam admodum reddet harmoniam (I, 49. 50. 51).

einzelnen Stimme nicht Regel und Gesetz war, dass sie eine und dieselbe Tonart consequent festhalten musste, so konnte (wiederum ganz anders als bei uns, wo alle Stimmen eines Tonsatzes einer und derselben Tonart angehören müssen) in einem Tonsatze die eine Stimme dorisch, die andere ionisch, die dritte aeolisch sein u. s. w., weil, wie gesagt, die Bestimmung der Tonart nicht, wie bei uns, wesentlich auf der harmonischen Grundlage des Zusammenklingenden, sondern auf der successiven Tonfolge des Melodischen beruhte. Tinctoris macht auf diese mögliche Verschiedenheit der Tonarten im gleichzeitigen Zusammensingen ausdrücklich aufmerksam, zur Bestimmung des Ganzen müsse dann der Tenor als die Hauptstimme dienen.[1]) Das ist jedenfalls nur ein Nothbehelf, ein Compromiss, weil die Sache doch einen Namen haben musste, und dafür statt unseres *C-dur*, *D-moll* u. s. w. nichts zur Hand war als die alten aus der Kirche überkommenen Namen. Auch Aron schreibt dem Sänger vor, er habe die Tonart nach der Tonart des Tenors als des „feststehenden und bleibenden" Gesanges zu beurtheilen.[2]) Glarean beurtheilt in dieser Weise Mouton's Motette *Salve mater salvatoris.*[3]) In einer andern Motette desselben Meisters *Nesciens mater* bezeichnet Glarean den Tenor als hypoionisch, den Bass als ionisch, den Cantus und Alt als gemischt.

Mit dieser möglichen Verschiedenheit der Tonarten in den einzelnen Stimmen steht die öfter vorkommende Schreibart im Zusammenhang, dass bei einer oder bei einigen Stimmen desselben Tonstückes ein ♭ vorgezeichnet ist, bei andern nicht.[4])

1) Denique notandum est, quod commixtio et mixtio tonorum non solum fiunt in simplici cantu, verum etiam in composito, talique modo, ut si cantus sit cum duabus, tribus, quatuor aut pluribus partibus compositus, una pars erit toni, altera alterius, una authentici, altera plagalis, una mixti, altera commixti. Unde quando missa aliqua, vel cantilena, vel quaevis alia compositio fuerit ex diversis partibus diversorum tonorum effecta, si quis peteret absolute cujus toni talis compositio esset, interrogatus debet absolute respondere secundum qualitatem tenoris, eo quod omnis compositionis sit pars principalis et fundamentum totius relationis. Et si particulariter de qualibet parte hujusmodi compositionis cujus toni sit petatur, particulariter talis aut talis respondebit exempli gratia, si quis universaliter mihi diceret „Tinctoris, peto abs te cujus toni sit carmen: le Serviteur" — responderem universaliter: primi toni irregularis, quoniam tenor pars principalis ipsius carminis sit hujusmodi toni. Si tamen particulariter responderem: et illud et istum esse secundi toni, etiam irregularis. Ad particularem vero tenoris interrogationem respondendum esse sicut ad universalem, nullus est qui dubitat, et simili modo de ceteris accidentibus toni interrogatum respondere oportebit (Tinctoris, de nat. et propr. ton. Cap. 24).

2) „Essendo el tenore parte stabile e ferma" sagt er.

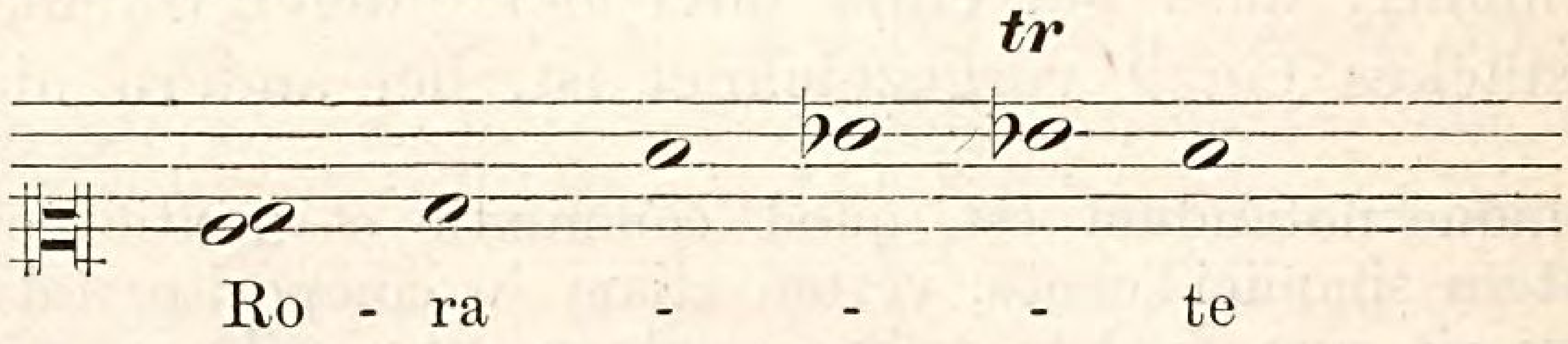
3) Cantio Dorii phrasin sapit, quod in tenore potissimum cernitur qui pulcre dorius est.

4) In der Motette *Peccantem me quotidie* von Benedictus hat der Tenor ein ♭ vorgezeichnet, die anderen Stimmen haben deren zwei.

d) Die Accidentalen.

In genauem Zusammenhange mit den Tonarten steht der Gebrauch der zufälligen Erhöhungen und Erniedrigungen. Im Cantus planus blieb die Frage ihrer Zulässigkeit eine offene, von Einigen wurde sie bejaht, von Andern verneint.[1]) Im Figural-

1) Simeone Zappa von Aquileja, Minorit in Venedig (allerdings eine Autorität aus später Zeit), verbietet durchaus den Gebrauch der *Musica ficta* im planen Gesange, so auch, unter Berufung auf Fra Simeone sein Ordensgenosse Fra Angelo da Piccitono. Im 29. Capitel seines 1547 erschienenen Fior angelico di musica sagt er, man dürfe auf *D sol re* oder *E la mi* niemals *fa* (d. i. ♯ d, ♭ e) auf *F fa ut* niemals *mi* (d. i. ♯ *f*) sagen, und fährt fort: „Sopra questo raggionamento descrive frate Simeone Zappa Aquilano nel 27. Cap. della sua musica, dicendo: Nunquam a divinis inventoribus scripta vel praemissa fuit: (soll heissen: permissa; es ist von der fingirten Musik die Rede) propterea filii carissimi nullo pacto debemus in canto (so) plano assentire ficta musica.“ Wer je den Gesang der päpstlichen Capelle gehört, wird sich jener Falsi bordoni in Terzen erinnern, bei welchen die Diatonik unbarmherzig festgehalten wird und aus denen Gänge wie *f a h a* u. a. schneidend heraustönen. Herr J. B, Benz bringt im Jahrgang 1865 der Cäcilia S. 43—46 einen sehr lesenswerthen Aufsatz darüber. Es ist da auch die Rede von den „Gesängen zum Introitus, Graduale, Offertorium und Postcommunio, welche in einer Art von Falso Bordone über die gregorianischen Melodien gebildet werden, entweder dreistimmig oder vierstimmig, indem dann der Sopran nicht mit dem Alt geht, sondern mit dem Tenor Unisono all' ottava. Ein Beispiel, das ich hier gebe, wird das Ganze klar machen. Der erste der Altisten intonirt

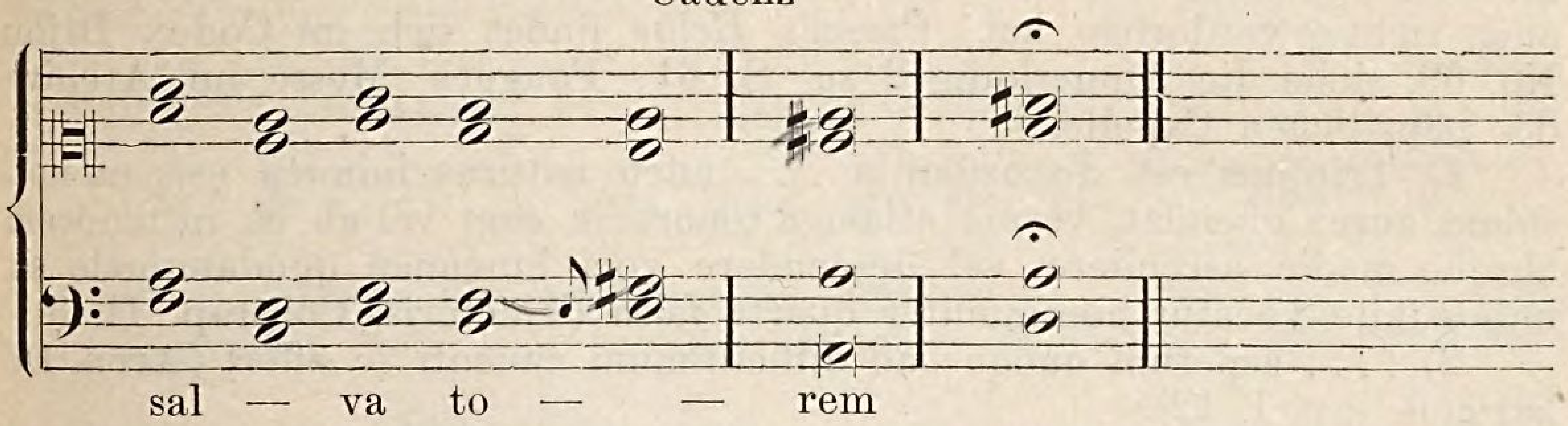


und schlägt auf der letzten Sylbe einen geläufigen Triller, dann folgen die anderen Stimmen folgendermassen bis zur Cadenz:



gesange aber machten sich bei rücksichtslos festgehaltenen diatonischen Tonreihen harte, ja unleidliche Zusammenklänge fühlbar, bei denen sich, wenn dem Grunde des Missstandes nachgeforscht wurde, das *mi contra fa* als solcher erwies.[1]) Zunächst spukt dieser „Musikteufel" im Zusammenklange des Tritonus und in dessen Umkehrung, der Semidiapente, ferner in der unvollkommenen Octave (*Ottava imperfetta*); man griff, um ihn zu bannen und die „Himmelsharmonie *mi fa*" erklingen zu machen, nach dem ♭ rotundum. Die Theorie griff das Wahrgenommene ganz abstrakt auf, und mancher ältere Lehrer stellte die „Vollendung" der unvollkommenen Intervalle als ausnahmsloses Gebot hin (so Burtius).[2]) Die Praxis unterschied aber sehr richtig, dass, insbesondere in den Mittelstimmen, Triton und Semidiapente nichts Anstössiges habe, und wendete die verminderte Quinte im Sinne der Quinte des Dreiklanges der siebenten Stufe der Durscala oder der zweiten und fünften der Mollscala (seltener als Dominantseptime) an. Tinctoris nimmt es sehr übel beim „Qui sedes ad dexteram" der Messe *Le Serviteur* von Faugues, in Busnois' Lied *Je ne demande* und in Caron's *„Hellas"* zu finden, dass der Bass mit einer der höheren Stimmen eine unvollkommene Quinte bildet.[3])

Cadenz



Man bemerke diese aus der Blütezeit der Harmonie herstammende Cadenz. Was dieselbe werth ist nach den vorausgegangenen barbarischen Harmonieen, das wird jeder Musiker fühlen." Jener Falso Bordone wird rasch und stark weggesungen. Es ist sicherlich eine uralte Tradition aus den Zeiten des Organums, und dass sogar der im Figuralgesange schwer verpönte Tritonus durch das ♭ ungemildert herausgellen darf, ist sicherlich höchst bemerkenswerth. Nur wo der unveränderliche Ritus diese Zusammenklänge als ein Ueberliefertes herüberbrachte, konnte diese barbaristische Singweise (ich möchte sie mit gewissen barbarischen Tribunenmosaiken in Rom vergleichen) sich behaupten.

1) Tinctoris sagt: „Id enim est, quod imprimis a magistris scholaribus praecipitur, ne mi contra fa in concordantiis perfectis admittant." (Contrap. II. 33.)

2) quotiescunque enim in contrapuncto vel cantu mensurato cadit diapente imperfectum, quod naturaliter inter ♮ mi et *F* fa ut inest, debet perfici (Nic. Burtii Musices opusculum etc.). Dico che il cantore ogni volta debbe mollificarlo (es ist vom Tritonus die Rede) temperarlo et annullarlo o sia il segno di b-molle, o non sia. (Aron, Agg. del Toscanello).

3) Et profecto (zankt Tinctoris) quommodo errores tam evidentes a tantis compositoribus committi video, nullo prorsus alio modo eos excu-

Bei den Theoretikern kam der Triton in den schlimmsten Verruf: „er ist", sagt Tinctoris, „ein so feindseliges Intervall, dass er nicht allein das Ohr beleidigt, sondern auch ohne Zwischentöne äusserst schwer zu treffen ist",[1]) und Aron nennt den Triton ebenfalls „hart und äusserst schwer"[2]) und nur in stufenweiser Fortschreitung anwendbar.[3]) Doch auch hier nur, wenn er nicht als Triton fühlbar wurde (die bekannte Regel: una nota super la u. s. w.). Dieses wirkte nun auf den Cantus planus zurück. Glarean sagt: der ionische Modus sei bei den alten Kirchensängern (apud veteres ecclesiasticos) äusserst selten im Gebrauche

sandos arbitror, quam per hoc dictum Horatii: bonus dormitat Homerus; id est, quando errat bonus poeta, inde et bonum musicum aliquando errare non est mirandum. (Contrap. II. 33). Indessen haben die „schlafenden Homere" für diesmal Recht, und die getadelten Stellen sind ganz tadellos. Ueber den Componisten des hübschen Liedes *Berzerette Savoyenne* in den Canti cento cinquanta hätte sich Tinctoris wegen des Accords e g $\bar{g}$ $\bar{b}$ wohl auch mit Unrecht ereifert. Aber merkwürdig genug ist es, dass bei Busnois' Liede *Je ne demande* (beiläufig gesagt: einer schönen klangvollen Composition) der Schreiber des Codex O. v. 208, No. 109 der Bibl. Casanatenensis zu Rom gemeint hat den „Fehler" verbessern zu müssen, und dem Basstone ein ♭ vorgezeichnet, damit die Stelle aber auch richtig verdorben hat! Caron's *Helas* findet sich im Codex Dijon No. 69, siehe die Anmerkung 2 zu S. 61, Faugues' Messe im Archive der päpstlichen Capelle.

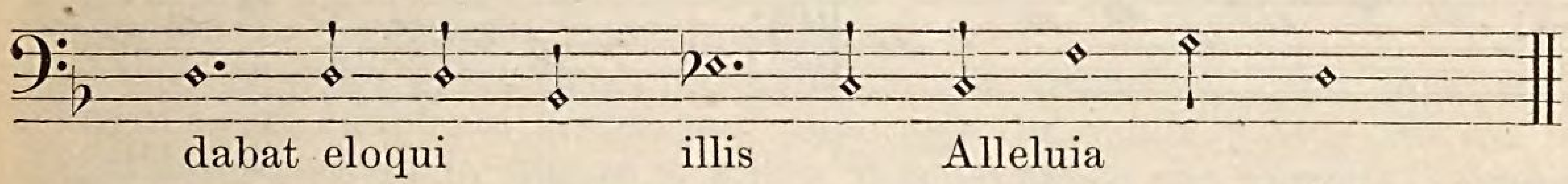
1) Tritonus est discordantia . . . adeo naturae inimica est, ut non solum aures offendat, verum etiam a tenore in eam vel ab ea in tenorem absque medio ascendere vel descendere voci humanae quodammodo sit impossibile vocatur communiter quarta falsa (Tinctoris, Contrap. II. 3).

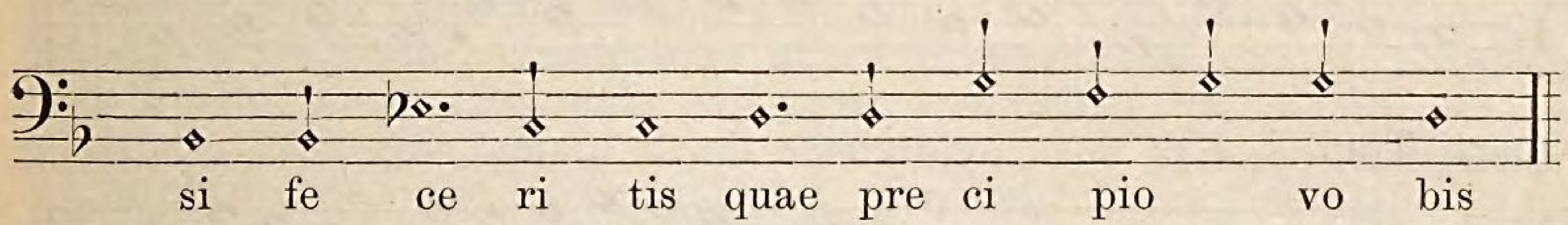
2) asperum quoque ac difficillimum canenti se offert (Aron, De harmon. inst I. 12).

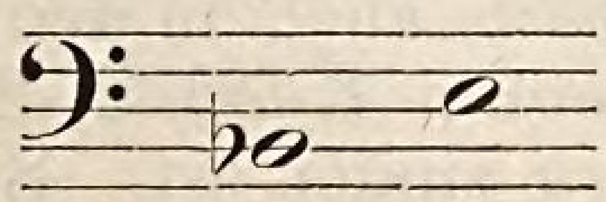
3) . . . „ quamvis humana vox tritono mediato possibiliter utatur, ejus tamen immediate uti aut est difficile aut impossibile, ut hic probatur *f—h, h—f*" (Tinctoris, de nat. et propriet. tonorum Cap. 8). — „Accioche il tritono el quale nel mezzo si interpone non habbi nel canto a generare alcuno incommodo ne durezza" (Aron, Tratt. della natura et cognizione etc. Cap. IV). Aber de Orto schreibt im dritten Agnus seiner Messe *mi-mi* dem Discant doch den Sprung ♯ $\bar{g}$ - $\bar{\bar{c}}$ vor. Josquin im zweiten Theile seiner Motette *huc me sidereo* es-a. Christian Hollander, der aber erst der Zeit nach Josquin angehört, hat in seiner Motette *Educ me o Domine* gar die Fortschreitung ♭ $\bar{e}$ ♯ $\bar{c}$. Bei dieser Gelegenheit möge eine in beiden Editionen der Fétis'schen Biogr. universelle des musiciens wiederholte Ungenauigkeit ihre Berichtigung finden. Fétis sagt von L'Heritier: „Aron cite ce musicien (Aggiunta del Toscanello, édition de Venise 1539 in fol.) pour l'emploi qu'il a fait du saut du triton dans son motet *dum complerentur*. Ce motet à quatre voix se trouve dans les Motetti della Corona." Die betreffende Stelle bei Aron sagt aber etwas ganz Anderes, als dass jener Componist einen „Tritonsprung" angewendet — und lautet wörtlich: „L'herithier a la fine de la seconda riga del motetto dum complerentur sopra le parole dabat eloqui illis similmente lo ha dimostrato et al principio della quarta riga si feceritis per un salto si comprende." Das bezieht sich auf den Hauptgegenstand von Aron's

gewesen; seit vierhundert Jahren (das wäre also: seit Mitte des 12. Jahrhunderts) werde aber der lydische Modus durch Anwendung des ♭ insgemein in den ionischen verwandelt.[1]) Tinctoris, nachdem er vom fünften und sechsten Kirchentone gesprochen, sagt: „Man muss aber wohl bemerken, dass nicht allein in diesen beiden Tönen der Triton zu vermeiden ist, sondern auch in den übrigen. Daher die überlieferte allgemeine Regel: dass, wenn nach dem Aufsteigen nach dem ♭ fa mi acutum schneller zum f fa ut grave herabgestiegen, als zum C sol fa ut aufgestiegen wird, ohne Unterschied mit dem *b-molle* gesungen werden muss.“[2])

Auseinandersetzung, nämlich dass man, wie Josquin u. A. und so auch L'heritier, das ♭ ausdrücklich beisetzen solle. Wie die Berufung auf die „riga“ zeigt, hatte Aron, als er jene Worte niederschrieb, Petrucci's Motetti della corona (die er an anderer Stelle *Libro della corona* nennt) vor Augen. Sucht man nun nach, so wird man genau an den von Aron angegebenen Stellen finden:



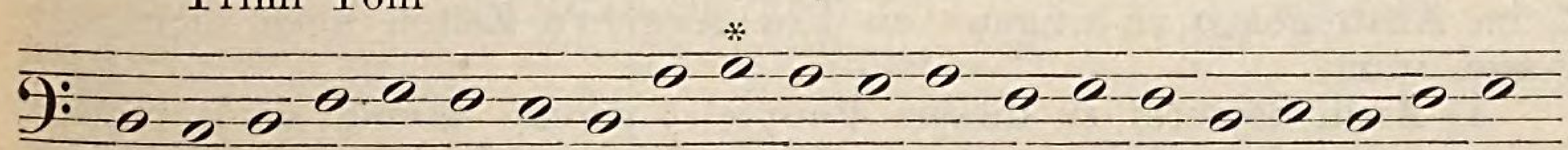


Es ist also vielmehr der Tritonsprung vermieden. Aron bespricht die Sache deswegen, weil sich zahllose Beispiele finden, wo die Tonsetzer blank hinschreiben  weil es ja „selbstverständlich“ sei dass statt *e* gesungen werden muss ♭ *e*.

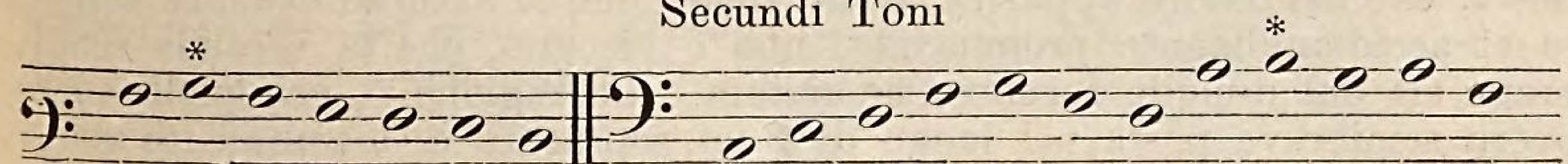
1) Dodecachordon II. 20 de Ionico sive Jastio modo.

2) Die Stelle steht im Liber de natura et proprietate tonorum Cap. 7 und lautet im Urtexte: Notandum autem, quod non solum in iis duobus tonis tritonus est evitandus, sed etiam in omnibus aliis. Inde regula generalis traditur quod in quolibet tono si post ascensum ad ♭ *fa* ♮ *mi* acutum citius in *f fa ut* grave descenditur, quam ad *C sol fa ut* ascendatur indistincte per b-molle canatur, ut hic patet. Nun folgen Notenbeispiele, von denen nur die vier ersten hier eine Stelle finden mögen:

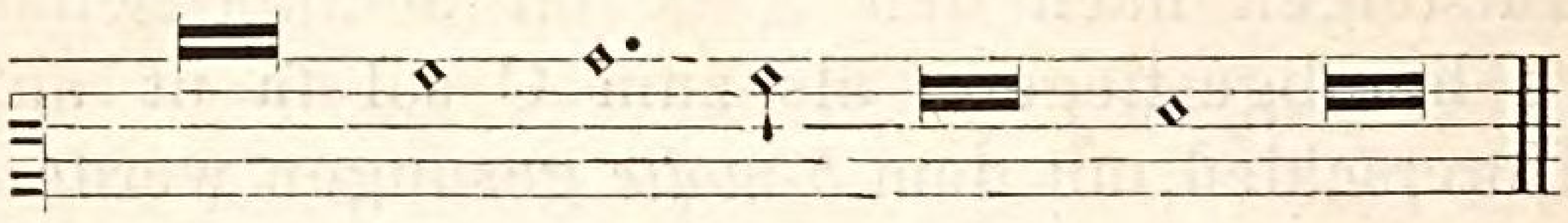
Primi Toni



Secundi Toni



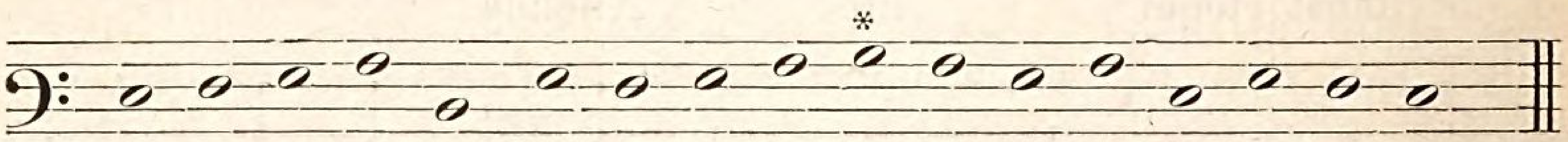
Wenn nun aufsteigend der Triton nach der Regel: una nota supra la u. s. w. durch das ♭ rotundum verbessert wird, so ist es ganz consequent, ihn im umgekehrten Falle, nämlich absteigend, durch das entgegengesetzte Zeichen ♮ zu verbessern, obwohl auch hier die Anwendung des ♭ nicht ausgeschlossen ist; und wirklich lehrt Aron diesen Doppelweg in der Aggiunta des Toscanello an dem Beispiele:



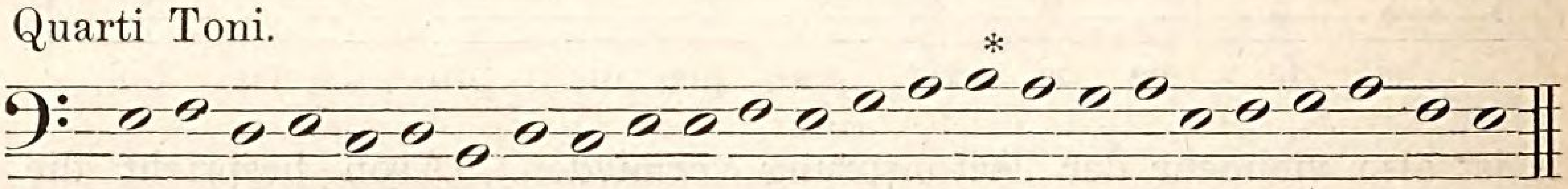
Der Triton verschwindet, abgesungen wird b a g f g oder h a g ♮ f g; das mi contra fa wird im ersteren Falle in fa contra fa, im zweiten in mi contra mi geändert.[1])

Tertii Toni





Quarti Toni.



Man möge bemerken, dass nach Tinctoris auch in den Kirchentönen, für welche *h* charakteristisch ist (3. Kirchenton *E-h-e*, 4. Kirchenton *H-E-h*), unter den gegebenen Bedingungen ♭ zu singen ist. Spasshaft ist es, wie sich der gute Angelo da Piccitono über den Punkt der fingirten Musik mit seinem Gewissen abfindet: „pertanto adunque s'el Severin Boetio sopra dell' antiqua mano ha vogliuto causa harmoniae fabricare la finta musica non per supplire, ne per correggere la angelica dottrina, cioe il canto fermo, ma solamente per perficere le specie perfette poste imperfette, cioe parlando del canto figurato ovvero del contrapuncto. A questo istesso proposito, per confirmatione die quello ch'e detto di sopra ce lo comproba Santo Bernardo nella sua musica, dicendo: Ubi molliorem sonum fieri expedit, pro dura voce mollis ponatur: furtim tamen, ne cantus similitudinem alterius toni assumere videatur.“ (Fior angelico Cap. 29.) Von Wichtigkeit ist es, dass auch die alte Marchettusregel „im Aufsteigen ♮, im Absteigen ♭ zu singen“ zu Fra Angelo's Zeiten noch nicht vergessen war.

1) Aron bemerkt zu diesem Beispiele: perchè essendo da la ragione del contrapunto ordinato, che quella semibreve ultima sia per causa d'una Sesta, che nel tenore apparira, come richiedono le naturali cadenze sospesa et accidentalmente pronunciata, non è bisogno, che la seconda semibreve sia del d-molle soccorsa ne aiutata. La ragione è, che quella voce overo semibreve posta nel luogo di ♮ *mi* sopracuto a la sopradetta semi-

Die Anwendung des Subsemitoniums in der Cadenz, — von dem Zarlino meint: „hier habe die Natur selbst vorgesehen, denn nicht allein die gebildeten Musiker, sondern selbst Landleute, die von Musik gar nichts verstehen, schlagen hier den Halbton als das Selbstverständliche an, daher es auch nöthig sei das chromatische Zeichen ausdrücklich beizusetzen"[1]) — diese Anwendung

breve ultima è alla distantia del suo diatessaron. — Dagegen will Aron eine Gestaltung des obigen Beispiels, wie nachstehende, nicht gut heissen:



„Per tanto dico" bemerkt er „che in questo modo non sarebbe la specie del tritono convertita nel diatessaron, ne ditono, ne manco semiditono, ne altra specie secondo il genere diatonico." Das wäre also ein Ausnahmefall von der gewöhnlichen Cadenzbildung, das Subsemitonium könnte keine Anwendung finden. Die Sänger werden aber schwerlich scrupulös genug gewesen sein, um die gewohnte Suspension aus dem spitzgegriffenen Grunde des gelehrten Theoretikers zu unterlassen.

1) . . . senza porre il segno della chorda cromatica, per fare dell, intervallo del tuono un semituono, imperoche in quella parte, che tra la penultima figura et la ultima si trova, il movimento che ascende, sempre si intende essere collocato il semituono, pur che l'altra parte non discenda per simile intervallo: conciosachè allora il semituono non si potrebbe porre da due parti, cioe nella parte grave et nella acuta: perchè si udirebbe uno intervallo minore di un semiditono, che sarebbe dissonante. Ma la natura ha provisto in simil cosa: perciochè non solamente li periti della musica, ma anco li contadini che cantano senza alcuna arte, procedono per l'intervallo del semituono (Zarlino, Inst. harm. III. 53 della Cadenza, quello che ella sia, delle sue specie, et del suo uso). Einzelne Ausnahmsfälle, die vorkommen, sind desto merkwürdiger. So gibt Hobrecht dem Christe seiner Messe *l'omme* folgenden Schluss:



läuft, theoretisch betrachtet, wieder auf die Vermeidung des mi contra fa heraus, welches ohne die Suspendirung vorhanden wäre, mag nun die Cadenz durch das Zusammentreten aus der Terz in den schliessenden Einklang oder durch das Auseinandertreten aus der Sexte in die schliessende Octave gebildet werden.





Aron, der zuerst die Gesetze der Cadenzbildung einer genaueren Untersuchung unterzieht, erklärt es ausdrücklich.[1]) Nach ihm stellten Stephan Vanneo[2]) und Zarlino[3]) ähnliche Untersuchungen an. Zarlino spricht als allgemeines Gesetz aus: bei einem Schlusse im Einklange müsse die vorletzte Harmonie der Cadenz die kleine Terz sein, nach der Regel, dass man in jede vollkommene Consonanz aus der nächsten unvollkommenen übergehen solle. Nun ist die kleine Terz dem Einklange näher als die grosse, die grosse Terz der Octave näher als die kleine. Zarlino schreibt aber auch in ganz allgemeiner Fassung: dass jede Fortschreitung aus der

Das *f* im Basse schliesst die Möglichkeit des ♯ g̅ ♯ f im Discant aus. Allerdings ist hier ein in die Oberquarte transponirter phrygischer Schlussfall nicht zu verkennen. Man sehe auch den Schluss des *Baisiez moy* von Josquin, wo das verlängerte *F* im ersten Bass es unmöglich macht in der Cadenz ♯ *f* zu singen. Anderer Beispiele zu geschweigen.

1) Aron sagt (de inst. harm. III. 12) darüber: . . . „suspendendum erit *propter sextam minorem*“ und Cap. 42: „Restant explicandi duo loci, qui terminationem tenoris, id est cadentiam habent, cum tenor ipse et cantus etiam per duos tonos procedit. Qui quidem ipsius cantus toni *ab C sol fa ut ad b fa* ♮ *mi* cantatum fiunt. Ejus *fa* cantus, scilicet in *b fa* ♮ *mi,* hoc est in sexta minori, ideoque dictum *fa* suspendetur et sextam faciet majorem ante ultimam ipsius cadentiae octavam. Et hinc fit, quod quando tenor per duos tonos et cantus etiam procedit, dictus primus tonus in cantu suspenditur“. — Bei der Cadenz des aeolischen Modus $\begin{smallmatrix}\bar{c} & h\\ a & g\end{smallmatrix}$ | a und des dorischen Modus $\begin{smallmatrix}f & e\\ d & c\end{smallmatrix}$ | d entfällt das *mi contra fa* auch ohne Anwendung des Subsemitoniums, weil nicht zwei grosse Terzen (oder kleine Sexten) aufeinanderfolgen. Indessen wirkt hier die Analogie des ionischen und lydischen Modus, die das natürliche Subsemitonium haben, und das suspendirte ♯ *f* des mixolydischen nach.

2) Recanetum III. 30 u. I. 37.

3) Instit. harm. III. 53.

Sexte zur Octave nur mittels der kleinen Sexte geschehen könne und dürfe, und bezeichnet diese Regel als „sehr nöthig", aber bei anscheinender Einfachheit doch einer genauen Erwägung benöthigend.[1]) Es ist dieses keine neue Lehre, welche Zarlino verkündet. Vielmehr ist es eine sehr alte Ueberlieferung der Praktiker, die auch von Aron,[2]) Gafor[3]) und weiter zurück von Hugolinus von Orvieto besprochen wird. Sie ist für die Praxis

1) La qual regola, ancora che al primo incontro pari che sia facile da intendere, nondimeno ha di bisogno qualche consideratione — — la quale e sommamente necessaria. La onde si debbe avertire, che quando voremmo venire dalla sesta alla ottava, tal sesta debbe essere la magiore, come a lei più vicina, e non dovemo porre la minore. (Inst. harm. III. 38.)

2) In disponendis autem et ordinandis consonantiis illud etiam praetereundum non putamus, secundum praecepta veterum sic illas inter se coaptari atque disponi, ut perfectam volens consonantiam facere, prius ille viciniorem praeparet atque concinat. Verum, ut exemplis agamus, si quintam facere volet, faciat ut eam tertia major praeveniat. At si octavam sexta item major, quae illi vicinior est, praeponenda erit. Si vero unisonum tertia illum minori, quae proxima est, praeveniendum esse meminerimus (Aron, de inst. harm. III. 13).

3) Septima regula est, quod quando ex concordantia imperfecta perfectam petimus concordantiam, tanquam cantilenae terminationem, vel alicujus ejus partis harmonicae, ad propinquiorem perfectam diversis utriusque partis motibus acquirendam, concurrere necessum est. Ut exempli gratia quum tenor et cantus sextam majorem sonuerint, videlicet diapenten cum tono, tunc ambo contrariis motibus praecedentes, scilicet tenor unica voce descendens et cantus unica voce in altum intentus in octavam, quae considerata motuum contrarietate ipsi sextae propinquior est: illico conveniet. Quod proprium est sextae majoris ad octavam scilicet transmeare. (Gafor, Mus. pract. III. 3.) Höchst interessant ist, was Ugolino da Orvieto über diesen Gegenstand sagt: „Prima igitur imperfecta consonantia seu dissonantia, quae tertia nuncupatur, duplici potest perfectioni copulari, scilicet unisono et quintae. Unisono copulatur, et ex eo perfectionem acquirit ex tenoris ascensu et superioris descensu, his enim contrariis motibus ascendente et descendente in unum sonum voces conveniunt et sic ea tertia seu primae perfectioni conjungitur, scilicet unisono, qui origine consonantia nominatur. *Haec autem tertia, quae unisono jungitur, ut ex ea dulcior harmonia proveniat, non major sed minor per majoris semitonii abstractionem fiat.* Sed quintae non conjungitur tertia ex motibus his primis, contrariis" u. s. w. Bei Besprechung der fingirten Musik aber sagt Hugolin: „Sed talem musicam etiam in consonantiis imperfectis (sive dissonantiis) colorandis fingimus; causa vero fictionis hujusmodi duplex est, scilicet causa harmoniae dulcioris habendae et causa propinquioris perfectionis acquirendae. Causa harmoniae dulcioris est, quia nulli dubium est intelligenti et theorico, quod ex fictione hujusmodi, tum b-mollis, tum ♮ quadri, secundum subjectam cantus materiam facta, dulcissima proveniat auribus harmonia. Causa vero propinquioris acquirendae perfectionis est, quia, cum omnis consonantia imperfecta, sive dissonantia, tanquam imperfectum quoddam suam appetat perfectionem, et perfici, et tanto citius perficiatur, quanto sit illi propinquior perfectioni. Hinc est, quod his dissonantiis hujusmodi signa fictae musicae praeponuntur, tum b molle, tum ♮ quadrum, ut harum praepositione dissonantiae ex minori distantia suam, quam cupiunt, acquirant perfectionem".

von sehr bedeutender Wichtigkeit, sehr viele Stellen bekommen dadurch erst Klang und Farbe; nur ist wahrlich nicht abzusehen, wie die Sänger, die aus einzelnen geschriebenen Parten sangen, aus ihren Noten, ohne die Textur des ganzen Tonsatzes partiturmässig vor Augen zu haben, erkennen konnten, wann die Sexte zu „suspendiren" sei, da ein seltsamer Gildenstolz, der nach der Zeit Weise seine Zunftgeheimnisse haben wollte, das ausdrückliche Beisetzen der Zeichen verbot. Die niederländischen Sänger nahmen es sehr übel, wenn ein Tonsetzer für sie, die tiefeingeweihten Meister der Musik, die Accidentalen, „die sich ja von selbst verstehen", hinschrieb, und nannten (wie in der Mensuralnotirung überflüssige, selbstverständliche Punkte „Eselspunkte" hiessen) solche ♭ und ♯ „Eselszeichen".[1]) Darüber ereifert sich Aron in der Aggiunta seines Toscanello und schilt Diejenigen, welche die Nothwendigkeit der ausdrücklichen Beisetzung der ♭ und ♯ deswegen bestreiten, weil der Sänger es ja ohnehin wissen müsse,[2]) und dergleichen höchstens für Schüler gut erachten, die noch nicht Bescheid wissen.[3]) Durch Beispiele aus den Werken der besten Meister, eines Josquin, Mouton, L'heritier, Carpentras u. A. beweist Aron, dass diese es nicht verschmähten, solche Andeutungen beizuschreiben. Ob denn die Sänger Gottes Allwissenheit besitzen? Ob es möglich sei ein Stück rein und gut vom Blatt zu singen? Aron nimmt für die Sänger geradezu das Recht in Anspruch zweifelhafte Noten, die ♭ oder ♮, e oder ♭ e sein könnten, für nicht beigesetzt zu achten und bei der Ausführung wegzulassen.

Aber selbst in den Werken jener von Aron citirten Meister sind die Zeichen überaus sparsam und oft sogar sehr ungenau angebracht, so dass in einer Stimme ♭ beigeschrieben ist, in einer andern aber bei der zusammentreffenden Octave nicht, dass mitunter die Zeichen ♯ und ♭ sogar verwechselt sind u. s. w.[4])

Hiernach zeigt und erklärt Ugolino an einem Beispiele, wie man die grosse, nicht die kleine Sext, auzuwenden habe, um zur „Vollkommenheit" der Octave zu gelangen. Genau übereinstimmend sagt Zarlino: pur che si osservi la regola data di sopro nel Cap. 38 di andare dalla consonanza imperfetta alla perfetta con la più vicina. La onde fa di bisogno, che nelle penultime figure di queste cadenze sia, la terza minore la qual sempre si udira, quando faranño il monimento all' unisono. (Instit. harm. III. 53.)

1) Ut autem evitetur tritoni durities necessario ex quarta specie diapente isti duo toni formantur, neque tunc b-mollis signum apponi est necessarium, immo si appositum videatur *asininum* esse dicitur (Tinctoris, de nat. et propr. ton. Cap. 7.)

2) il cantore è tenuto a dovere intendere et conoscere lo incognito segno, di tutti gli luoghi, dove tal figura o segni bisogneranno.

3) Sono segni appartenenti ai nuovi scholari, li quali non hanno ragione alcuna.

4) Aron sagt vom ♯ „sempre convertira il spatio naturale del semi-

Fanden gar Copisten oder Sänger für gut, vermeintlich verbessernd, zuweilen ein ♭ beizuschreiben, wo es sicher nicht hingehört,[1]) so ist die Verwirrung vollständig.[2]) Jener Gildenstolz und die eigenthümliche Anschauung in den Accidentalen etwas Ausserwesentliches, Zufälliges, nicht zum Wesen des Tonsatzes selbst Gehöriges zu erblicken, hat das richtige Verständniss sehr erschwert, und schon als jene Compositionen noch ein lebendiges Besitzthum der Zeit waren, mag man auf einem Chore ♭ und ♯ angewendet haben, wo man auf einem andern bei eben dieser Composition und Stelle die Noten absang, wie sie geschrieben standen.[3]) Es dauerte sehr lange, bis das Vorurtheil überwunden war, und man nicht länger Bedenken trug die Accidentalen ausdrücklich beizuschreiben — wie man endlich z. B. in den Messen von Carpentras, Alain de Gaucquier, Animuccia theilweise auch in den Compositionen Willaert's u. A. sieht.[4]) Diese Meister

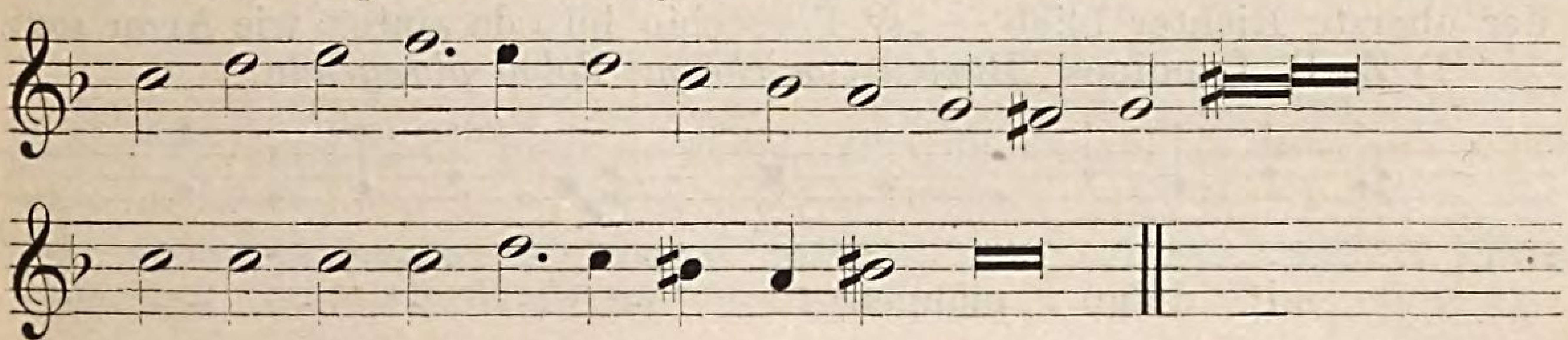
tuono nel tuono." Hiernach würde es also bei absteigenden Gängen statt des ♭ gebraucht werden können: $d\ c\ {}^1/_2\ h$ — $d\ c\ {}^1\sharp\ h$. Aron bemerkt in der That: „Sappi, che questo segno diversamente par che sia da natura contrario, perchè nel ascenso acresce, nel descenso diminuisce." Aber er meint es anders, wie seine weitere Erklärung und seine Beispiele zeigen, nämlich dass aufsteigend, wenn statt *e f g* gesungen wird *e* ♯ *f g*, der Raum zwischen *e* und dem folgenden Tone grösser, absteigend, wenn statt *g f e* es heisst *g* ♯ *f e*, der Raum zwischen *g* und dem folgenden Tone kleiner wird.

1) Ein auffallendes, zweifelloses Beispiel sehe man oben S. 101—102 Anm. 3. Wer alte Notirungen kennt, kann sich eine ansehnliche Summe solcher ungehöriger ♭ zusammensuchen. Im Bass des Ave Regina von Hobrecht (Canti cento cinq.) steht dafür einmal ♯, wo es sicher heissen muss ♭.

2) Die richtige Anwendung der Accidentalen ist bei der Wiederbelebung alter Musik vielleicht der allerschwierigste Punkt. Kiesewetter ist dabei willkührlich, nach Analogieen neuer Musik und massloss vorgegangen. Aber eben so falsch ist es, einer geträumten „Diatonik" zu Liebe die Sätze blank, wie sie dastehen, zu nehmen, da denn freilich „der Musiksinn in den Schraubstock gespannt wird".

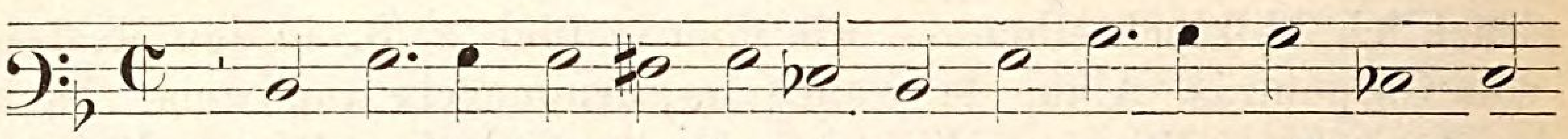
3) Aeusserungen deuten darauf hin, wie Fra Angelo da Piccitono „Che e *molto megliore et più soave* il cantare per le congiunte tolerabili, che per le voci proprie della chiavi, che le congiunte tolerabili non vitiano il canto, ma si bene le intolerabili" (Cap. 29). Aron's „*alcuni* che questo molto bene fanno." Glarean's Bemerkungen über die Behandlung der lydischen und hypolydischen Tonart.

4) Als Probe möge eine Stelle aus dem zweiten Kyrie der Messe *Moeror cuncta tenet* von Alain de Gaucquier, der ersten unter seinen 1581 bei Christoph Plantinus gedruckten Messen, dienen:



waren nicht etwa kühne Reformatoren, sie schwatzten eben nur aus der Schule. In Italien hatte man schon in der ältesten Zeit aus den Accidentalen kein Geheimniss gemacht. Man braucht nur jenen herrlichen Codex des Sguarcialupo in der Laurenziana zu Florenz aufzuschlagen, um zu sehen, dass der dem 14. Jahrhunderte angehörige Francesco Landino und seine Genossen Joannes de Florentia, Nicolaus Präpositus de Perugia u. s. w. die Accidentalen hinschreiben, wo sie hingehören.[1]) Auch die

Hier ist nun vollständig alles bezeichnet, was sonst dem Sänger als vermeintlich selbstverständlich überlassen wurde, sogar auch die Cadenz. Animuccia schreibt z. B. den Anfang des Et iterum venturus est im Basse seiner Messe *Ave maris stella*:



Die Venezianische Edition des *Pater noster* und *Ave* von Willaert (sie ist 1545, also bei seinen Lebzeiten und an seinem Aufenthaltsorte gedruckt!) wimmelt von ♯ und ♭, welche in der Nürnberger, bei Petrejus gedruckten Ausgabe derselben Stücke sämmtlich fehlen. Sehr lehrreich sind die Orgeltoccaten der Meister des 16. Jahrhunderts. Wenn z. B. Merulo in der zweiten Toccate des ersten Buches seiner Toccata d'intavolatura (Rom 1598) also beginnt:



und dieses Stück, laut Ueberschrift, den ersten Kirchenton repräsentirt, so ist das sehr bemerkenswerth, weil sich nirgends auch nur eine Andeutung findet, dass etwa für Orgelstücke eine andere Art der Anwendung der Accidentalen im Gebrauch gewesen. Es scheint denn also doch dass auch für die Singesätze die Sänger die Accidentalen reichlicher anwendeten, als selbst die vorsichtigen Theoretiker lehren, wobei das Ohr der oberste Richter blieb — „se l'orecchio loro da ajuto" wie Aron sagt.

1) Z. B. Landinos' *Musica son che mi dolgo piangendo:*



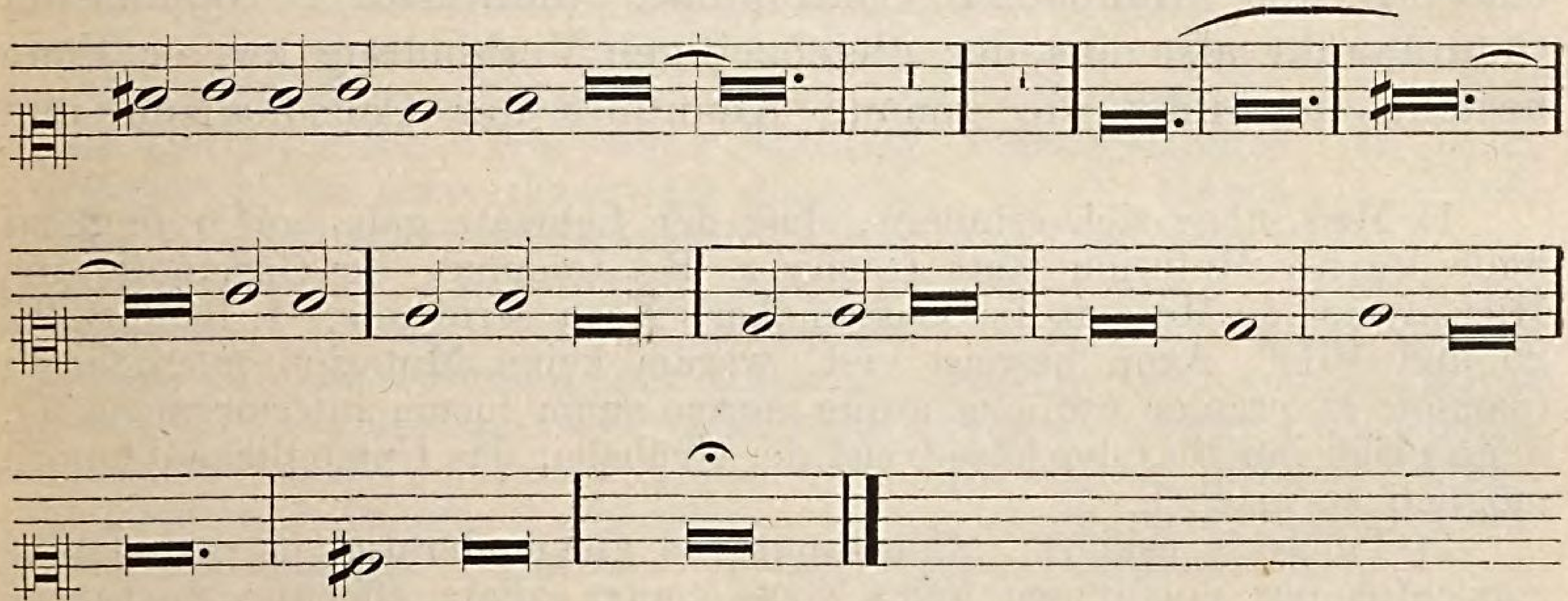
Frottolisten gegen Ende des 15. Jahrhunderts sind im Gebrauche der Zeichen nicht gerade sparsam, obschon sie sichtlich bereits unter dem bewussten oder unbewussten Einflusse der zu jener Zeit in Italien schon alles geltenden Niederländer stehen.

e) Der diatonische Satz.

Es konnte nicht fehlen, dass, besonders seit die antiken Schatten der drei Tongeschlechter (des diatonischen, chromatischen und enarmonischen) in den Köpfen der Gelehrten wieder herumspukten, einer von ihnen, Don Nicola Vicentino, im Namen der Diatonik Einspruch erhob und den Satz aufstellte: kein Tonsetzer wisse die Geschlechter gehörig zu unterscheiden und vermische sie. Diese Thesis war der Streitgegenstand jener berühmten Disputation zu Rom im Mai 1551 zwischen ihm und dem Nicola Lusitano, welche mit aller Feierlichkeit vor fach- und sachkundigen Richtern (Bartolomeo Escobedo und Ghiselin Dankerts) wie ein ritterlicher Zweikampf auf Tod und Leben stattfand, wobei Nicola Vicentino für besiegt erklärt wurde, worauf dieser seinem Verdrusse in einem voluminösen 1555 erschienenen Buche „L'antica musica ridotta alla moderna prattica" Luft machte, und schwach genug war, den Cardinal von Ferrara, seinen Gönner, in's Interesse zu ziehen und die Richter nach Kräften zu verlästern. Ghiselin Dankerts, ein so gelehrter Mann wie tüchtiger Tonsetzer, schrieb zur Widerlegung einen Tractat, der sich handschriftlich in der Valicelliana zu Rom (und in der Casanatenensis in Abschrift) be-



Das ist:



Man möge bemerken, wie das ♯ auch auf die nächsten gleichen Noten nachwirkt, ganz wie in unserer Notirung.

findet und in dem die Stelle von Wichtigkeit ist, dass wegen des Gebrauchs einzelner ♯ und ♭ zur Milderung des Zusammenklanges der Tonsatz noch nicht aufhöre diatonisch zu sein. Man findet sogar bei den alten Meistern gelegentlich, wiewohl selten, wirklich chromatische Schritte, Halbtonfortschreitungen, die nicht aus den oben entwickelten Regeln zu erklären sind[1]) (so im Osanna der Messe *Mi-mi* von de Orto, im Alt des Kyrie der Messe *Da pacem* von Josquin, im Tenor der Motette *O dulce lignum* von Goudimel). Adrian Willaert schreibt in der bei seinen Lebzeiten und unter seinen Augen (1545) gedruckten Venezianischen Ausgabe seines *Pater noster* dem Discant ausdrücklich vor,



wobei nach Tongang und nach Textur der anderen Stimmen nothwendig gesungen werden muss ♯ f. ♮ f. u. s. w.)

f) Der Contrapunkt.

Auf der Grundlage der Tonarten baut sich aus den Gängen der einzelnen den Tonarten zum Ausdrucke dienenden Stimmen, im gleichzeitigen Zusammenklingen der letzteren, der Contrapunkt auf, dessen Lehre sich jetzt in mannigfaltiger Ausbildung zu einem umfangreichen Ganzen gestaltete. Die drei Bücher vom Contrapunkt von Tinctoris, die er 1477 zu Neapel schrieb,[2]) nehmen schon einen ganz andern Standpunkt ein; als die alten Dechantirtractate. Er erklärt den Contrapunkt als die Kunst gegen eine Stimme eine andere punktweise zu setzen; er ist einfach (simplex), wenn gegen eine Note eine andere von gleicher Geltung gesetzt wird, dagegen vermindert (diminutus), wenn gegen eine Note mehrere von kleinerer Geltung treten — Manche nennen diese Gattung den blühenden Contrapunkt (floridus).[3]) Wenn der Contrapunkt also aus der gleichzeitigen Verbindung zweier Töne besteht, so bildet die genaue Kenntniss der Consonanzen und

1) Man möge sich erinnern, dass der Lehrsatz galt, auf ♭ *fa* ♮ *mi* finde keine Mutation statt (Siehe z. B. Johannes de Garlandia und Hieronymus de Moravia in Coussemaker's Nova series etc. 1. Band S. 24, 25 und 161). Aron beweist erst, warum keine Mutation möglich sei (namque fa praeter ordinem atque morem suum locum inferiorem tenet); dann plagt ihn aber der böse Geist der Grübelei, das Unmögliche dennoch möglich zu machen.

2) Tinctoris erklärt: „Contrapunctus est moderatus et rationabilis concentus per positionem unius vocis contra aliam effectus, diciturque contrapunctus a contra et punctum, eo quod una nota contra aliam posita tanquam uno puncto contra alium constituatur.

3) S. Band 2, S. 311 Anm. 1.

Dissonanzen und ihrer gesetzmässigen Verbindung sein Wesen. Die Consonanzen, sagt Tinctoris, sind das Wesentliche, die Dissonanzen das zuweilen Erlaubte.[1]) Die an sich widrige Wirkung der letzteren wird durch die Schnelligkeit, mit der sie vorübereilen, unmerklich gemacht.[2]) Keine Dissonanz darf die Dauer eines Taktes haben, geschweige denn die Dauer einer Brevis. Petrus de Domarto und Busnois halten aber allerdings dissonirende Noten einen ganzen Takt lang fest. Es gebe Manche, sagt Tinctoris, die das gutheissen, weil dann die folgende Consonanz durch den Gegensatz desto schöner hervortritt. „Das ist ein schöner Grund!" ruft Tinctoris aus — „gerade als ob ein ehrlicher Mann zuweilen einen Schelmenstreich begehen müsste, damit seine Tugend desto herrlicher glänze." Jedenfalls sei es besser jenen Musikern zu folgen, welche von der Dauer der die Bewegung regelnden Note höchstens den dritten oder vierten Theil dissoniren lassen.[3]) Der wahre Gebrauch der Dissonanz besteht darin, dass man von einer Consonanz zur andern durch die dazwischen liegende Dissonanz fortschreitet. Jede Dissonanz, sagt Tinctoris, muss so eingereiht werden, dass sie, auf- oder absteigend, immer nach einer ihr zunächst gelegenen Consonanz angebracht werde, die Secunde nach dem Einklange, oder der Terz u. s. w. Ebenso soll von der Dissonanz stufenweise zur nächsten Consonanz fortgeschritten werden, nur in sehr seltenen

1) In contrapuncto principaliter concordantiae percipiuntur, discordantiae vero interdum permittuntur (Tinct., Contrap. I. 1).

2) Est enim *latens* discordantia in contrapuncto (Gafor III. 4). Inde ab ipsis contrapuncti elementis disjunctae sunt, quippe quae in cantilenis (nisi velocissimo mensurae temporalis transitu) nullum consequuntur stabilem locum (a. a. O. III. 2) — latens et ipsa velocitate discordantia (a. a. O. III. 3).

3) Nonnulli adeo exacte discordantias evitant, ut nunquam supra dimidiam partem integram, imo super tertiam aut quartam aut minorem tantum cujusvis notae, secundum quam mensura dirigitur, discordantiam assumere. Et, ut mea fiat opinio, tales potius imitandi sunt, quam Petrus de Domarto et Antonius Busnois, quorum ille in prima parte „et in terrae missae spiritus almus," iste vero in cantilena „mainte femmes" non solum dimidiam partem notae mensuram dirigentis, hoc est semibrevis minoris prolationis in tempore perfecto, imo totam ipsam semibrevem discordam effecerunt. — — — Et nonnulli sunt, qui talis integrae discordantiae admissionem probant, eo quod concordantia immediate sequens suavior appareat, ut enim naturae praescriptum est *opposita juxta se posita magis clarescunt.* O firmissima ratio! Numquid vitium ab aliquo virtute praedito homine committendum est, quo virtus ejus clarius enitescat? Numquid orationi distinctae et ornatae aliqua ineptia est inserenda, ut cetera ejus elegantiora esse videantur? Et quis, obsecro, eruditorum pictorum visum delectare nitentium viderit alicui pulchrae formae quampiam deformitatem admisisse, quo cetera membra formosiora appareant? (Tinctoris, Contrap. I. 20.)

Fällen darf die Fortschreitung in die Terz geschehen.[1] Neben dem schnellen Durchgange ist auch die Syncopirung geeignet die Einführung einer Dissonanz zu vermitteln.[2] Die Dissonanz darf als solche gar nicht merkbar werden, sonst verdirbt sie den Gesang.[3]

Unter den Consonanzen ist, nächst der Octave, die Quinte das vollkommenste Intervall. Sie tritt (zuverlässig nicht blos aus theoretisch-mathematischen Gründen, sondern auch als Nachklang der Quintenharmonieen des Organums und Déchants) weit mehr hervor als in unserer Musik, wo die Weglassung der Terz zu den besonderen Ausnahmen und Effecten gehört. In jener älteren Musik eröffnet sehr oft der Zusammenklang von Grundton und

1) Ordinatio autem cujuslibet discordantiae haec est, ut tam ascendendo, quam descendendo semper post aliquam concordantiam ei proximarum collocetur, ut secunda post unisonum aut tertiam, quarta post tertiam aut quintam, septima post sextam aut octavam, et sic de aliis. Et hanc ipsam discordantiam concordantia uno gradu vel duobus tantum (quamvis hoc rarissime) distans ab ea immediate sequatur (Tinct., Contrap. III. 32). Ornatur enim Cantus quando fit ascensus vel descensus ab una concordantiam ad aliam per media compatibilis (a. a. O. I. 31). Id enim in omnibus fere cantilenis contingit, ut quum imperfectam continemus concordantiam, ex qua immediate per contrarios organizantium motus ad perfectam sibi propinquiorem proceditur: tunc minima, seu etiam semibrevis imperfectam immediate praecedens erit discordantia, scilicet vel secunda, quum ex tertia in unisonum pervenitur, vel quarta, quum in quintam prodeunt vel septima, quum ad aequisonantem octavam prosiliunt. Atque idcirco discordantia hujusmodi sincopata latet, nullam auribus afferens laesionem (Gafor, Pract. mus III. 4).

2) Syncopae, quae interdum sine discordantia fieri non possunt (Tinctoris, Contrap. III. 31). Quae vero per syncopam et ipso rursus ceteri transitu latet discordantia, admittitur in Contrapuncto (Gafor, Pract. mus. III. 4). Die Syncopirung, wie sie bei jenen alten Meistern vorkommt, vertritt durch Zusammen- und Herüberziehen der dissonirenden Note im Wesen unsere Vorbereitung der Dissonanz, die Bindung und sofort die Auflösung:

(nach alter Art) (nach unserer Schreibart)



Etwas Besonderes ist die Wechselnote (Cambiata) wie: 

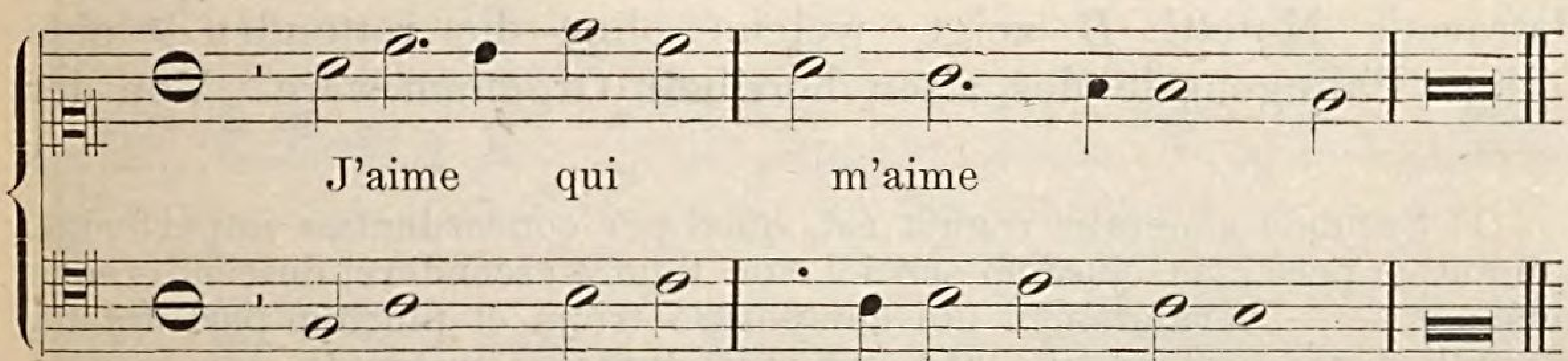
womit die Alten einen andern Begriff verbanden als wir. Man sehe die sehr gute Auseinandersetzung darüber in Heinr. Bellermann's „Contrapunkt".

3) Corrumpit nempe concentus naturam et suavitatem ipsa discordantia quum nota est. (Gafor III. 4).

Quinte ein Tonstück, doch tritt dann alsbald die Terz hinzu und rundet und füllt das Tongebilde. Die Cadenz wird im Verlaufe des Tonstückes selten terzenlos gebildet, desto öfter der letzte Schluss. Der Grund dieser Eigenthümlichkeit lag in der „Generalregel", welche Tinctoris den übrigen voranstellt: „jeder Contrapunkt müsse mit einer vollkommenen Consonanz beginnen und enden."[1]) Die zum Schlusse leer austönende Quinte hat etwas Eigenes, Erhabenes, fast Schauerliches — es ist wie ein Blick in die Tiefen des Nachthimmels, wie ein Gedanke an die Ewigkeit. Daher dieser wesentlich erhabene Schluss besser für Kirchenstücke passt, als für weltliche Chansons, wo er auch sehr häufig angewendet wird, wie er sich überhaupt durch seine stete Wiederkehr vernutzt. Kommt in einem Schlussaccord die Terz vor, so soll sie gross, nicht klein sein — und Aron räth, wo es nöthig ist, das erhöhende Zeichen ausdrücklich beizuschreiben[2]) (was jedoch zahllos oft unterbleibt, vielmehr nur ausnahmsweise geschieht). Die kleine Terz über dem Grundtone nennt Papius das schlechteste der Intervalle.

Die strenge Hoheit des Quintenklanges wird durch den weicheren Terzenklang gemildert. Gafor nennt es einen vielgepriesenen Gang des Contrapunktes (celeberrimus quidam in contra-

1) Omnis Contrapunctus per concordantiam perfectam et incipere et finiri debet (Tinctoris, Contrap. III. 1). Auch bei Franchinus Gafor lautet das erste seiner „acht Mandate" des Contrapunktes: „quod principia uniuscujusque cantilenae sumantur per concordantias perfectas". Tinctoris will imperfecte Consonanzen (Terz, Sext) für den Anfang nur gestatten, „si aliqua pausa cantum antecesserit", wozu er das Beispiel gibt:



„Praeterea" fährt Tinctoris fort, „nonnulli, quibus assentio, dicunt non esse vitiosum si multis supra librum canentibus, aliqui eorum in concordantiam desinant imperfectam, quod tamen intelligendum censeo, uti plures fuerint concinentes, quam consonantiae vocibus eorum contentae". Franchius fügt jenem ersten Mandate bei: „Verum hoc primum mandatum non necessarium est, sed arbitrarium, namque perfectionem in cunctis rebus non principiis sed terminationibus attribuunt".

2) Aggiunta del Toscanello. Diese Regel wurde allerdings von den Praktikern nicht so ausnahmslos streng beobachtet. Josquin's Motette *Responde mihi quantas habeo iniquitates* ist im letzten Schlusse so gesetzt, dass die Erhöhung der Terz unmöglich wird und folglich das Stück mit der kleinen Terz endet.

puncto processus), wenn der Bariton (Bass) mit dem Discant parallel in Decimen fortschreitet, während der Tenor sich dazwischen consonirend herumbewegt (tenore ad singulos concorditer commeante). Stellen dieser Art kommen nicht selten vor und sind zuweilen von sehr schöner Wirkung. Papius meint freilich: „lange fortgesetzte Terz- oder Sextparallelen halte kein Mensch aus." Dass Quint- und Octavparallelen nach wie vor verpönt blieben, versteht sich von selbst; wiewohl es noch zu Tinctoris' Zeiten Lehrer gab, die dergleichen, wenigstens mit Einschränkungen, erlauben wollten.[1]) Verlor die Dissonanz im raschen Durchgange ihre widrige Wirkung, warum nicht auch die Consonanz und obendrein die vollkommene? Darum findet man bei den allerbesten Meistern Quintparallelen, wenn sie nur als unwesentlicher Zwischengang keine harmonische Bedeutung haben, aber zuweilen auch wenn eine starke Harmonie sie deckt, wo dann die Wirkung mitunter eine fast grossartige ist.[2]) Die Meister der zweiten Schule scheinen hierin weit resoluter als die sehr viel vorsichtigeren Tonsetzer der ersten Schule gewesen zu sein.[3]) Die Zeit der Quintenangst und Quintensucherei kam weit später, aber doch schon 1616 fertigt Antonio Brunetti die Quintenjäger in der Vorrede seiner „Scherzi, Arie, Canzonette e Madrigali" kurz und stolz ab.[4]) Verdeckte Quinten galten vollends nicht für fehlerhaft, sogar im zweistimmigen Satze werden sie ungescheut angewendet; die oft unangenehme Wirkung scheinen die sonst so fein hörenden Meister nicht empfunden zu haben. Auch Quinten, die durch ein ♭ alterirt, also nicht mehr reine Quinten waren, galten für unanstössig, wie eine sehr merkwürdige Stelle im dritten Theile des dreistimmigen *Ave verum* von Josquin in Petrucci's Motetti *B* zeigt, welche ohne die rettenden ♭ eine völlige Palingenesie des alten horribeln Organum wäre. Von der

1) Secunda generalis regula est, quod per concordantias imperfectas, non autem perfectas, ejusdem speciei cum tenore ascendere, descendereque debemus — — verumtamen ubi compositio trium et plurium partium fit, nonnulli unam partem cum alia (inferiori duntaxat excepta), per easdem species concordantiarum etiam perfectarum ascendere descendereque permittunt; immo si duarum partium ascensus aut descensus per concordantias perfectas ejusdem speciei fiat, dummodo aliqua intervenerit pausa compositor a pluribus excusatur. Hujusmodi tamen ascensus vel descensus per concordantias perfectas ejusdem speciei multis, quos imitari studeo, displicet. (Tinctoris, Contrap. III. 2).

2) Ein merkwürdiges Beispiel im zweiten Theile von Okeghem's *Alma redemptoris.*

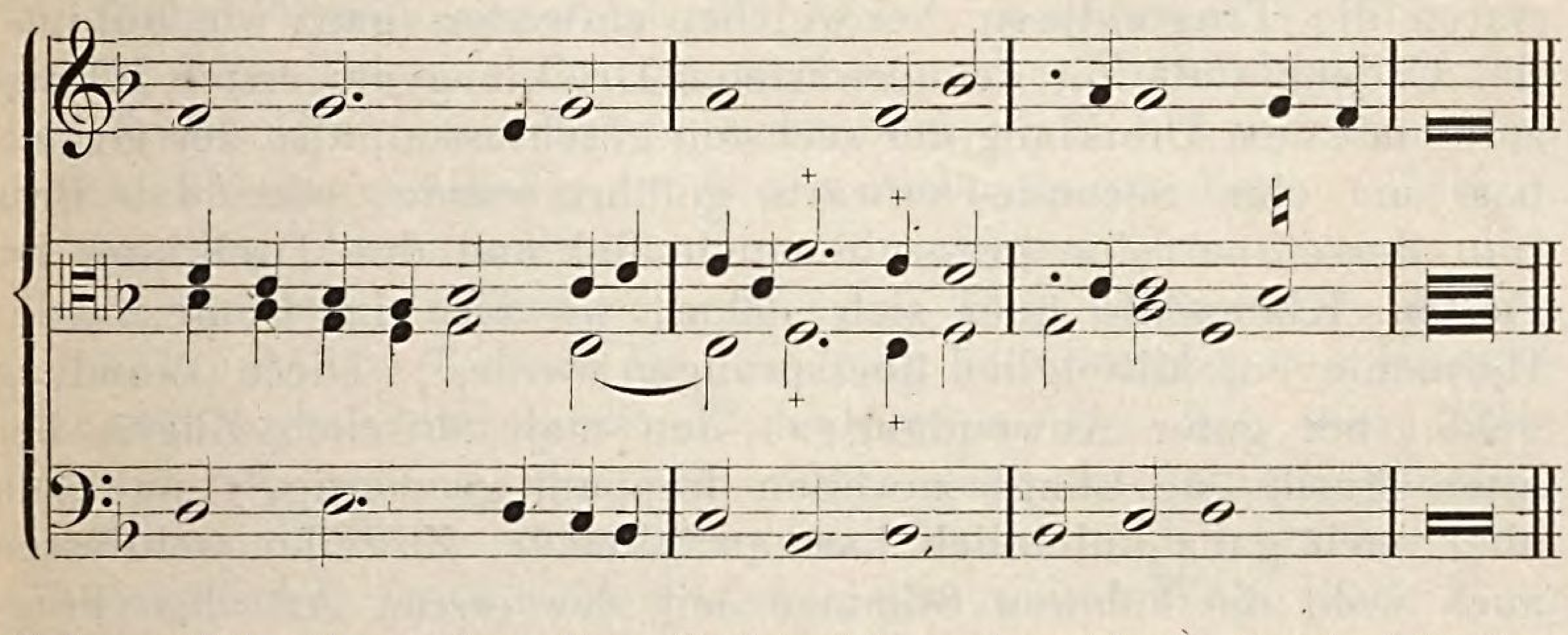
3) Im *Kyrie de la face* von Dufay findet man z. B. eine durchschlüpfende Quintparallele.

4) Er sagt: „Se qualche bello humore trovasse in questa mia opera due ottave e due quinte; mi è parso di far cosi". Das Werk erschien in Venedig 1616 in der Druckerei des Giacomo Vicenti.

Scheinverbesserung einer dazwischengesetzten kurzen Pause wird selten Gebrauch gemacht, öfter aber die tiefere Note durch einen Punkt verlängert, wodurch sich dann eine Sexte zwischen die beiden Quinten einschiebt. Octavparallelen werden mit Recht noch weit strenger gemieden; die wenigen Stellen, wo sie vorkommen, dürfen weniger als Licenzen denn als Fehler gelten.[1])

Strenge, zuweilen herbe Fortschreitungen von Accord zu Accord lagen im Systeme selbst. Insbesondere der Dreiklang, der sich auf das *fa fictum* aufbaut und in der beide ♭ vorkommen (♭ e g b), fiel den Tonmeistern durch seine besondere Tonfärbung auf und sie wendeten ihn gerne als stark wirkenden Effect an. Zuweilen wird die Einmischung durch eine aesthetische Rücksicht motivirt, wenn etwa ein einzelnes Wort sehr stark hervorgehoben werden soll: in den Lamentationen von Pierre de la Rue die Worte „*filii mei perditi,*“ und in den von Stephan Mahu

1) Bemerkenswerth ist, dass die Octavparallelen, die in der gedruckten Ausgabe der Messen Alex. Agricola's im Kyrie der Messe *Malheur me bat* und übereinstimmend in der Mittheilung dieses Kyrie in Seb. Heyden's *Ars cantandi* vorkommen, im Codex No. 1783 der Wiener Hofbibliothek radirt und verbessert sind. Octavparallelen, die offenbar als Licenz gemeint und in diesem Sinne nicht ohne Interesse sind, finden sich in der Cantate *Venite populi* von Jean Courtois, die am 20. Januar 1540 in der Kathedrale zu Cambray zu Ehren Karls V. aufgeführt wurde. Ein durchschlüpfendes Unisono im zweiten Kyrie der Missa *de S. Anna* von Pierre de la Rue ist vielleicht ein Copistenfehler. Die Stelle aus Courtois' Motette ist folgende:



Gelegentlich, aber sehr selten, findet sich auch wohl ein durchschlüpfendes Unisono: so im zweiten Kyrie der Missa *de S. Antonio* von Pierre de la Rue. Etwas ganz Anderes sind selbstverständlich jene absichtlich angebrachten Quintparallelen, von denen Prätorius sagt: „Vilanella, ein Bawrliedlein, welche die Bawren und gemeine Handwerksleute singen, daher denn auch die Componisten offt mit sonderm fleiss ein 4 oder 5 Quinten, gleichwohl aber gar selten hinder einander hersetzen contra regulas musicorum, gleich wie die Bawren nach der kunst nicht singen, sondern nach dem es ihnen einfellet“. (Syntagma III. 21.) Quintparallelen zu komischer Wirkung finden sich auch z. B. in der ersten Scene von Orazio Vecchi's Amfiparnasso.

gleich zu Anfang zu dem Worte „*Lamentatio*". Die äusserste Grenze berührt nach dieser Richtung hin das erste Stück jenes Requiem von Ant. de Fevin, wo er immer wieder mit dem fremd hereindröhnenden Accord überrascht. Wer sich viel mit der Musik jener Zeit befasst, der wird finden, dass sich ihm endlich Ohr und Sinn an den musikalischen Idiotismus des *fa fictum* in jener Anwendung so gewöhnen, wie etwa das moderne Ohr gewisse Nebenseptimenaccorde als besondere Würze hinnimmt. Dieses *fa fictum* ist wie ein gewaltsamer Stoss gegen die einengenden Schranken des alten Tonsystems!

Die deutschen Meister des 16. Jahrhunderts sahen den Niederländern das energisch wirkende Mittel ab, wendeten es aber meist ungleich zutäppischer an — wie denn bei aller innerlichen Bravheit und körnigen Tüchtigkeit ihre Harmonie im Ganzen weit schwerfälliger einherschreitet. Die grosse, mit Recht von den Zeitgenossen bewunderte Begabung der Niederländer zeigt sich eben in ihrer unter sehr schwierigen Bedingungen geschaffenen Harmonie, die, auf den Kothurn der Kirchentonarten gesetzt, sich allerdings nicht anders als sehr strenge gemessen bewegen konnte, und doch eine erstaunlich ungezwungene und natürliche Beweglichkeit erhalten hat. Freilich konnte eine auf solche Voraussetzungen wie hier gebaute Harmonie Herbheiten und schroffe Stellen nicht immer vermeiden, und die Meister scheuten sich nicht vor Consequenzen, die nun einmal im Principe selbst lagen.

Ein anderes Mittel, der Harmonie Mannigfaltigkeit zu geben, waren die Trugschlüsse, bei welchen entweder (ganz wie bei uns) die Cadenz statt mit dem erwarteten Dreiklang der ersten Klangstufe mit dem Dreiklang der sechsten geschlossen, also der Grundbass um eine Secunde aufwärts geführt wurde, oder der Bass statt dessen um eine grosse Secunde fiel und den Dreiklang der vierten Klangstufe über sich nahm, wo also im Contexte der Harmonie ein Mittelglied übersprungen wurde.[1]) Diese Wendung gehört bei guter Anwendung zu den majestätischen Zügen der alten Musik, sie klingt zuweilen frappant grossartig,[2]) sie kann aber auch ganz unleidlich hart ausfallen.[3]) Zuweilen schliessen auch wohl die höheren Stimmen mit der ersten Art des Trugschlusses (doch ohne die Quinte des Accords), während der bis dahin pausirende Bass mit der Terz unter dem Grundtone jenes

1) Nämlich statt: $\begin{matrix}5&5&5\\3&3&3\\G&C&F\end{matrix}$ nur $\begin{matrix}5&5\\3&3\\G&F\end{matrix}$

2) Eines der schönsten Beispiele in Brumel's *Ave coelorum Domine* in Petrucci's Mot. C.

3) Vorspielen auf Clavier und Orgel darf man sich sie ja nicht — sie muss gesungen werden.

Schlusses neu dazutritt — eine oft sehr wirksame Variante der zweiten Art Trugschluss.[1]) Bei allen diesen hier gegebenen Auseinandersetzungen darf man nicht vergessen, dass sie anders als die Alten sie ansahen, nämlich im Sinne der neueren Harmonie- und Accordbildungslehre angeschaut sind. Für jene war aber jedes Intervall, ganz abstract genommen, Consonanz oder Dissonanz. Dass gewisse Intervalle eine noch nähere Beziehung aufeinander haben, als jene des blossen Consonirens und Dissonirens, dass sie nach bestimmten Gesetzen zu ganzen organischen Gebilden (Accorden) krystallisiren, die selbst wieder, als ganzer Zusammenklang genommen, unter einander Beziehungen erkennen lassen, das ahnte die Theorie nicht einmal — wohl aber die Praxis der Tonsetzer, in der sich ein erstaunlich richtiges Gefühl für Accordbildungen und deren richtige Fortschreitungen und Verbindungen erkennen lässt. Wenn nun aber die Terz, deren Auslassung unsere Harmoniker nur ausnahmsweise gestatten, weil damit dem Accorde seine letzte Bestimmung genommen ist, nicht mehr galt als jedes andere Intervall, folglich auch nicht grössere Beachtung für sich ansprechen durfte: so konnten terzenlose Accorde nicht als etwas Besonderes auffallen, sondern nur etwas einfach Selbstverständliches sein. Gleichwohl beschränken die Meister ihre Anwendung fast nur auf den Schlussklang; im Laufe der Stücke werden sie um so seltener, je höher und reiner sich die Kunst ausbildet.

Aron, der den casuistischen Weg jedes Intervalls in allen möglichen Verbindungen zu betrachten, je nachdem es über oder unter dem Tenor steht, je nachdem die Verbindung gewisse Intervalle hinter sich haben kann oder nicht haben kann, doch erschreckend weitläufig zu finden nicht umhin kann (Tinctoris treibt diese Auseinandersetzungen durch drei Octaven, vom Unisonus bis zum Trisdiapason, daher er 22 Consonanzen[2]) erklären muss), fügt dem Toscanello, wie man in Comtoirs zur Bequemlichkeit sogenannte grosse Einmaleins u. dgl. hat, eine Ziffertabelle bei, wonach man, allerdings ganz mechanisch, tadellose vierstimmige Sätze zusammensetzen kann, und lehrt in seinen „harmonischen Institutionen“ neben dem weiten Wege auch einen

1) Z. B. { $\bar{d}$ — $\bar{c}$ / h — $\bar{c}$ / g — a / — F } Ein sehr schönes Beispiel in der Motette *O Maria vernans rosa,* die man bei Commer Band X. S. 46 nachsehen mag.

2) Tinctoris erklärt sich gegen die Lehrer, die nur vier Consonanzen: Terz, Quint, Sext, Octav — annehmen „asserentes unisonum et diatessaron non esse concordantias, omnesque supra diapason reiterationes“.

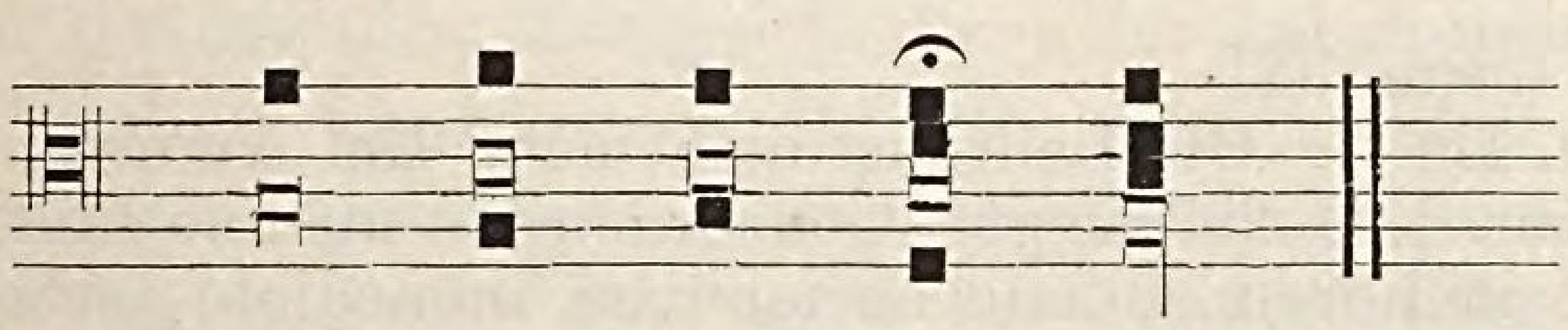
kürzeren, auf dem freilich weit Weniger zu finden und zu holen ist. Die Lehrer hatten dabei selbstverständlich immer consonirende Zusammenklänge im Sinne. Die Dissonanz unterlag einer besonderen Behandlung. Was wir Septimenaccorde u.s.w. nennen, kommt praktisch in den Compositionen, als Product jener Dissonanzbehandlung, aber nicht theoretisch in der Lehre vor. Man findet auch wohl für die Zeit erstaunlich Kühnes. Willaert schreibt in der Venezianischen Ausgabe des *Pater noster* Zusammenklänge, wie $\sharp\begin{smallmatrix}\bar{a}\\ \bar{c}\\ f\end{smallmatrix}$ und $\sharp\begin{smallmatrix}b\\ f\\ d\end{smallmatrix}$ ausdrücklich und mit frappant trefflicher Wirkung vor — die Nürnberger Edition des Petrejus hat freilich dieselben Noten blank aber sicher gegen Willaert's Meinung, der jene Venezianer Ausgabe selbst überwachen konnte und muthmasslich überwachte. 1) Unsere grundgelehrten Diatoniker mögen solche Dinge bedenken. Die alten Meister, welche die Sache doch wohl etwas besser verstanden als wir Epigonen, hatten vor den Accidentalen keine Angst und Scheu im Namen des reinen dorischen, phrygischen u. s. w. Modus, selbst wo die Theorie ängstlich und bedenklich blieb. Der Praxis gegenüber sieht die Musiklehre hier überhaupt ziemlich arm aus. Noch Tinctoris hält (wie Ugolin von Orvieto) immer nur zwei Intervalle gegen einander; aber Aron untersucht schon die Möglichkeit der Combination für die vier Hauptstimmen.2) Zunächst wird die Stellung des Tenors gegen den Discant erwogen: ersterer kann mit dem andern im Einklange stehen, oder darunter in der Terz, Quinte, Sexte oder Octave. Nach Verschiedenheit dieser Stellung werden die zwei andern Stimmen hinzugefügt. Steht z. B. der Sopran in D-la-sol-re und der Tenor eine Sexte tiefer $\left\{\begin{smallmatrix}\bar{d}\\ f\end{smallmatrix}\right\}$, so, lehrt Aron, solle der Bass eine Quinte unter den Tenor auf ♮ mi haben, das hier aber als b-fa gesungen werden muss, damit keine Semidiapente entstehe. Der Alt kann die Octave über dem Basse nehmen, wodurch der Zu-

1) Das Werk ist gedruckt in „Adriani Willaert musici celeberrimi ac chori divi Marci illustrissimae Reipublicae Venetiarum Magistri Musica quatuor vocum — Motecta vulgo appellant. Venetiis apud Ant. Gardane MDXXXXV. (Das *Pater Noster* ist das erste Stück im zweiten Buche) und in „Modulationes aliquot quatuor vocum quas vulgo Modetas vocant a praestantissimis Musicis compositae, jam primum typis excusae. Norimberge apud J. Petrejum MDXXXVIII".

2) De harm. inst. III. 21. 22.

sammenklang $\begin{smallmatrix}\bar{d}\\ b\\ f\\ B\end{smallmatrix}$ entsteht. ,,Setzest du aber", fährt Aron fort, ,,den Bass in die Terz unter den Tenor auf D-sol-re, so wird es angemessen sein den Alt auf A-la-mi-re / Alamire acutum, eine Quinte über den Bass zu setzen, wodurch eine schöne dem Ohre wohlgefällige Consonanz entsteht $\left\{\begin{smallmatrix}\bar{d}\\ a\\ f\\ d\end{smallmatrix}\right\}$." Diese Lehren waren, wie man nicht übersehen darf, wesentlich mit auf die Anwendung beim Cantus supra librum berechnet. Wenn z. B. Tinctoris von der Quarte redet, so sagt er ausdrücklich: ,,den Alten galt sie schlechthin als Concordanz, was sie doch nicht ist. Für sich allein angegeben klingt sie gebildeten Ohren, die, wie Cicero sagt, ,,unharmonischen Zusammenklang (discrepantem concentum) nicht anhören können", ganz unleidlich, sie bleibt daher vom Contrapunkte ausgeschlossen, es wäre denn dass mehrere ,,supra librum" singen und einer unter dem Tenor, am besten unter dessen vorletzter Note, eine Quinte anschlägt, da mag dann einer oberhalb die Quarte dazu singen, welche ihre Auflösung in ihre nächste Consonanz (proximiorem convenientioremque concordantiam) erheischt."

Dazu das Beispiel:



Dass hier die Oberquarte harmonisch genommen mit der Unterquinte identisch ist, dass beide die in den tonischen Dreiklang führende Dominante repräsentiren, ahnt Tinctoris auch nicht entfernt; für ihn sind es zwei ganz verschiedene Intervalle, die einander gar nichts angehen.

Die Quarte, deren hier gedacht wird, spielte schon damals ihre Doppelrolle. Sie gilt an sich, so gut wie Secunde und Septime, eine Dissonanz,[1] eine ,,mala species".[2] Erst Zarlino wird durch die Autorität der Alten (,,la quale non è da sprezzare")

1) Aron, de inst. harm. III. 4.

2) A. Petit-Coclicus sagt: Nam *malae species*, secunda videlicet, quarta est suae aequivalentes u. s. w.

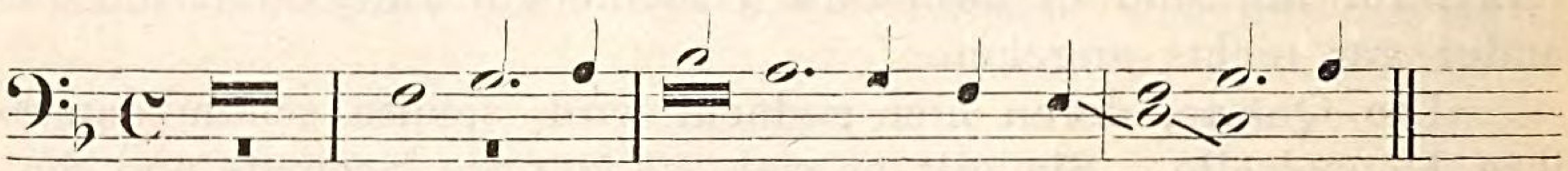
bewogen die Quarte wieder als Consonanz anzuerkennen.[1]) Doch ist sie ihm weniger consonirend als die Quinte, die ihrerseits weniger consonirt, als die Octave. Daher ist sie ihm eine „mittlere“ Consonanz,[2]) die namentlich zwischen den vollkommenen und unvollkommenen in der Mitte steht. Zarlino macht darauf aufmerksam, dass ein grosser Meister wie Josquin kein Bedenken getragen habe beim „Et resurrexit“ seiner Messe *L'omme armé sexti toni* im Basse die Quarte ganz frei eintreten zu lassen.[3]) Das Alles ist freilich dem Quartenfreunde Andreas Papius viel zu wenig gethan, und er kanzelt darüber den grossen Venezianischen Lehrer gehörig ab.[4])

Die Harmonie dieses Musikstyls ist wesentlich Polyphonie, welche anscheinend zufällig, aus dem Zusammentreffen der unter sich bestimmte consonirende und dissonirende Intervalle bildenden Töne mehrerer gleichzeitig neben einander hingehender Melodieen entsteht, während in der Homophonie, wie sie um 1600 entstand, die vereinzelte, zur Hauptsache gewordene Melodie in der sie tragenden Harmonie (die ursprünglich nur in einem bezifferten Basse bestand) nur eine Art Commentar erhält, in welchem die harmonischen Beziehungen der Melodie auf die einzelnen Klangstufenaccorde der Scala, aus welcher sie gebaut ist, dem Hörer klar und ausdrücklich entgegengehalten werden. Daher konnte für diesen Zweck anfänglich der Bass mit wenigen Ziffern genügen, bis später diese Begleitung selbst wieder durch Figurirung und Paraphrasirung ihres einfachen Harmoniegehaltes eine gewisse Selbstständigkeit erhielt, ohne doch aus ihrer Abhängigkeit von der Hauptmelodie zu treten; denn selbst die reichste, orchestrirte

1) Instit. harm. III. 5.

2) a. a. O. III. 7. Die Lehre ist nicht neu. Ein Anonymus (in Coussemaker's Scriptor. I. S. 299) sagt: Concordantiae mediae sunt, quum voces simul prolatae meliorem faciunt harmoniam immediate tactis, non tamen tractam ut perfectae, et sunt due, scilicet diapente et diatessaron. Ueber Franco's Eintheilung s. Band 2. S. 311 und 312.

3) Die Stelle, welche Zarlino (Inst. harm. III. 5) meint, aber nicht in Noten beisetzt, ist folgende:



Es wird kaum einer Erinnerung bedürfen, dass nicht *b*, sondern *a* die harmonisch entscheidende Note und dass *b* nur als ein langer Vorschlag zu verstehen ist. Aehnliche Stellen kommen auch sonst vor, wie Zarlino selbst bemerkt, sie aber nicht citirt „per non fastidire il lettore“. Ein dem Josquin'schen ganz ähnliches Beispiel bietet der Eintritt des Basses im ersten Kyrie der Messe *Gaude Barbara* von Morales.

4) de Consonantiis, Buch 2, Cap. 21.

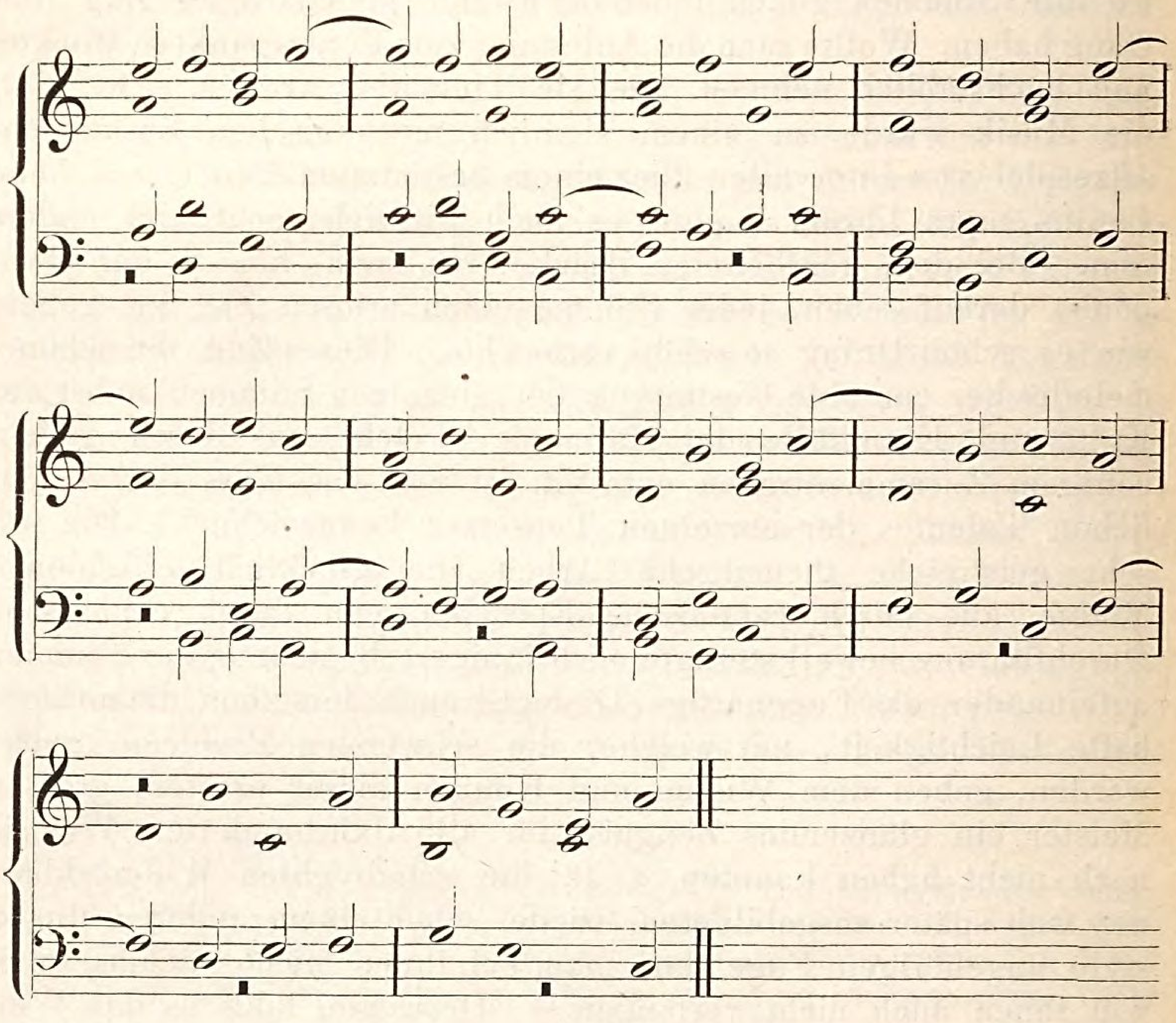
u. s. w. Begleitung bleibt ohne die Hauptstimme lückenhaft und unbefriedigend. Wogegen in der Polyphonie jede einzelne Stimme gleich wichtig, jede auf sich selbst gestellt und hinwiederum eine auf die andere verwiesen ist: sie stehen alle für eine, eine für alle. Der Tenor, den die Lehrer noch immer als Kern und Hauptsache des Ganzen gelten lassen, verliert diese Bedeutung mehr und mehr, und die Tonsätze gehen immer entschiedener aus dem blossen mit kleineren Tonfiguren contrapunktirten Cantus firmus von Haltenoten in den gemischten Contrapunkt über, wo alle Stimmen gleich lebendigen und gleichartigen Zug und Gang haben. Wollte man die Anleitung zum Contrapunkt so trocken und buchstäblich nehmen, wie sie Tinctoris, Aron u. s. w. gibt, die Musik würde zu einem ziemlich mechanischen Zusammensetzespiel von Intervallen über einem bestimmten Tenor, und beim Cantus supra librum konnte es auch wirklich nicht viel anders sein. Bei dem gearbeiteten Stücke (res facta) konnte der Componist darauf sehen, jeder Stimme einen ariosen Zug zu geben, wie es schon Dufay so schön vermochte. Dieser Zug, die schöne, melodische, cantable Gestaltung der einzelnen Stimmen nebst der Kraft und Klangfülle der Harmonie, welche aus deren gleichzeitigem Zusammentreffen entsteht, ist was das Mass des persönlichen Talentes der einzelnen Tonsetzer kennzeichnet. Die oft sehr geistreiche thematische Arbeit, die glücklich erfundenen Motive, die durch canonische Episoden oder durch canonische Durchführung bewerkstelligte noch innigere Beziehung der Stimmen aufeinander, das Fugenartige, Dialogisirende derselben, die meisterhafte Leichtigkeit, mit welcher die schwersten Probleme gelöst werden, geben dem Wissen und Können dieser ernsten, grossen Meister ein glänzendes Zeugniss für alle Jahrhunderte. Was sie noch nicht haben konnten, z. B. die schulrechten Widerschläge der weit später ausgebildeten, wieder schon einem anderen Musikstyle angehörigen Fuge darf man bei ihnen nicht suchen, aber von ihnen auch nicht verlangen.[1]) Deswegen fehlt es den Werken doch nicht an Zusammenhang und Consequenz. Zuweilen setzt jede Stimme eine Notenfigur, die sie ergriffen hat, regelmässig fort, wodurch harmonische Kettengänge, harmonische Sequenzen entstehen. Diese Episoden sind nicht gerade häufig, aber wo sie vorkommen, eigenthümlich anziehend, weil durch sie ein ganzes Harmoniegebilde (nicht blos der einzelne Gang einer

1) Wenn Forkel den Massstab seiner Schulgelehrsamkeit (zugleich Bakel und Elle) zur Beurtheilung anlegt, so ist das sicher nicht wohlgethan. Der weit billiger denkende Burney ist davon doch auch nicht ganz frei. Oulibicheff's Urtheile in der Quasi-Musikgeschichte, die er seinem „Mozart“ eingeschaltet, sind vollends leeres Geschwätz eines gelehrt-thuenden Dilettanten. bravo.

einzelnen Stimme) zum durchgeführten Thema wird. Es haben diese Stellen etwas dem architektonischen Wesen dieser Musik sehr Entsprechendes. Sie kommen erst in der zweiten Schule bei Hobrecht, Brumel, Josquin, Craen [1]) u. s. w. vor; die späteren Meister, wie Clemens non Papa, Gombert u. A., meiden sie schon auffallend, noch später kamen sie als „Rosalien" in Verruf und

1) Als Beispiel mögen hier einige solche Stellen dienen:

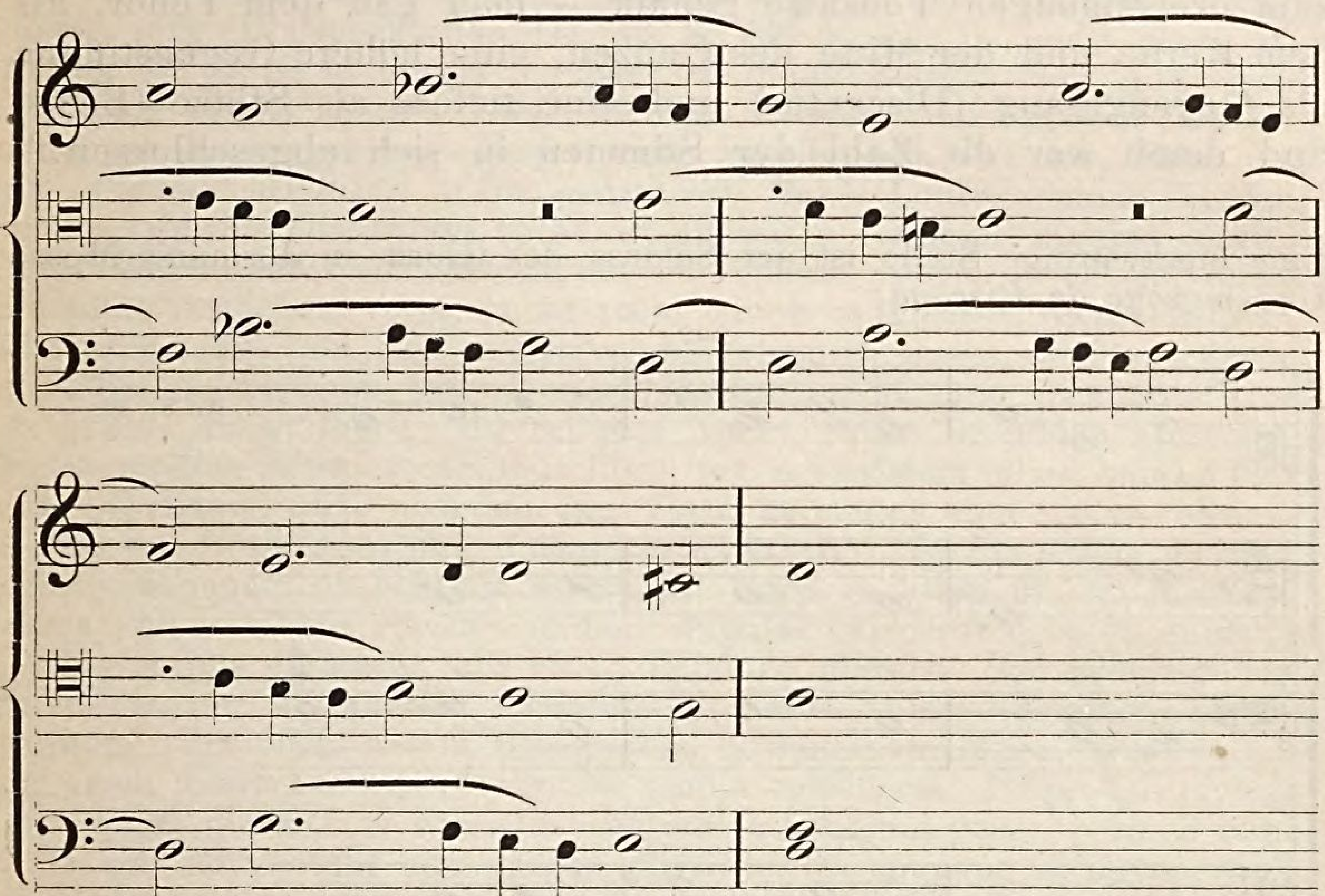
Aus dem letzten Agnus der Messe *Salve diva parens* von Hobrecht.



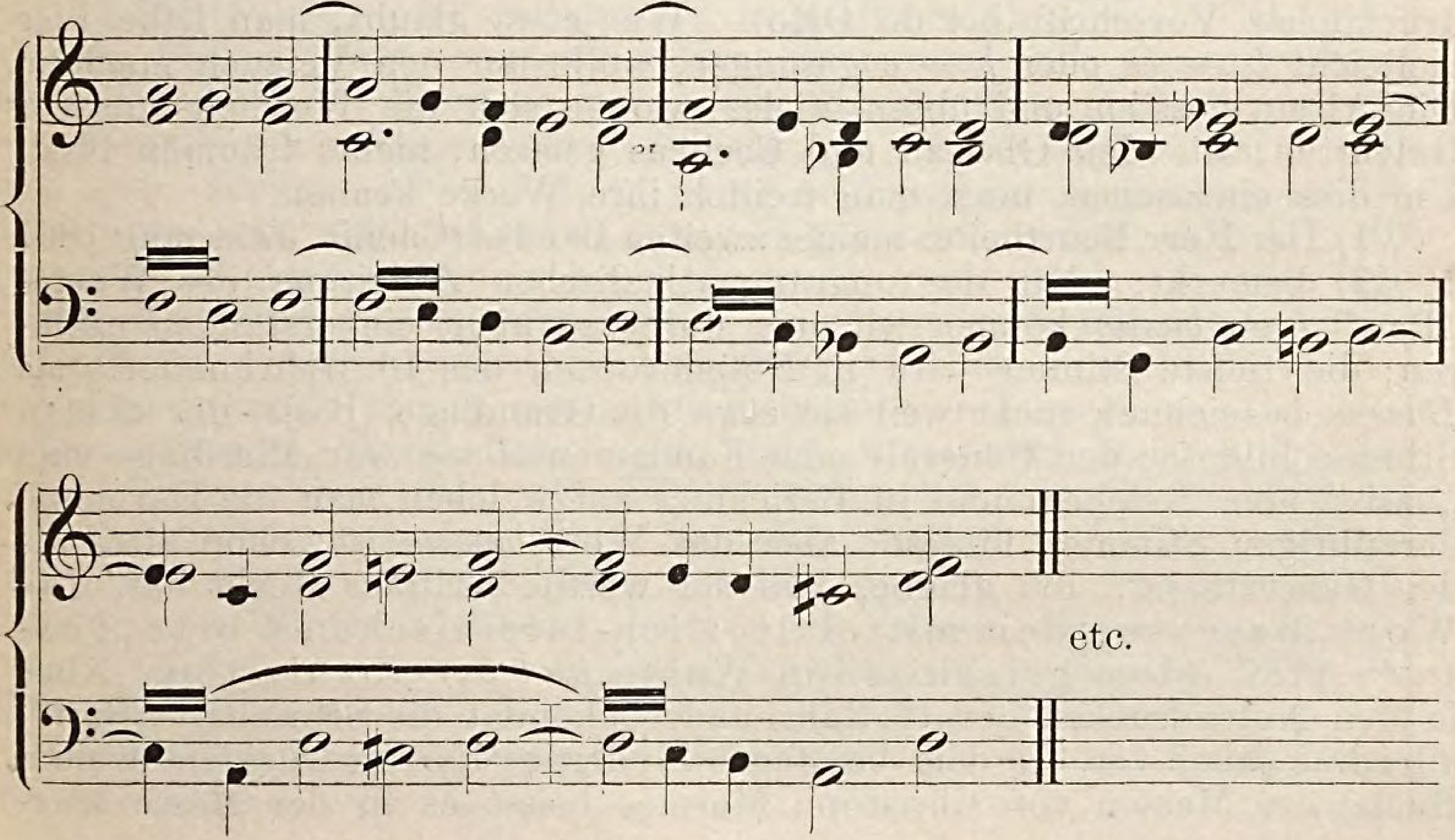
Aus dem Sanctus der Messe *L'omme armé super voces mus.* von Josquin.



ausser Gebrauch. Zum völligen Tapetenmuster aus Noten wird die Composition in der Herculesmesse von Lupus u. A. So lange man noch darnach suchte und suchen musste, in die Form der Tongestalten feste Zeichnung, Zusammenhang, Consequenz zu bringen, hatten solche Tonsätze ohne Zweifel ihr Verdienstliches, sinnreich sind sie in den meisten Fällen. Was die spätere musikalische Aesthetik tadelhaft fand, „weil es Mangel an Erfindung verrathe", bewies damals, gerade umgekehrt, Erfindungskraft.



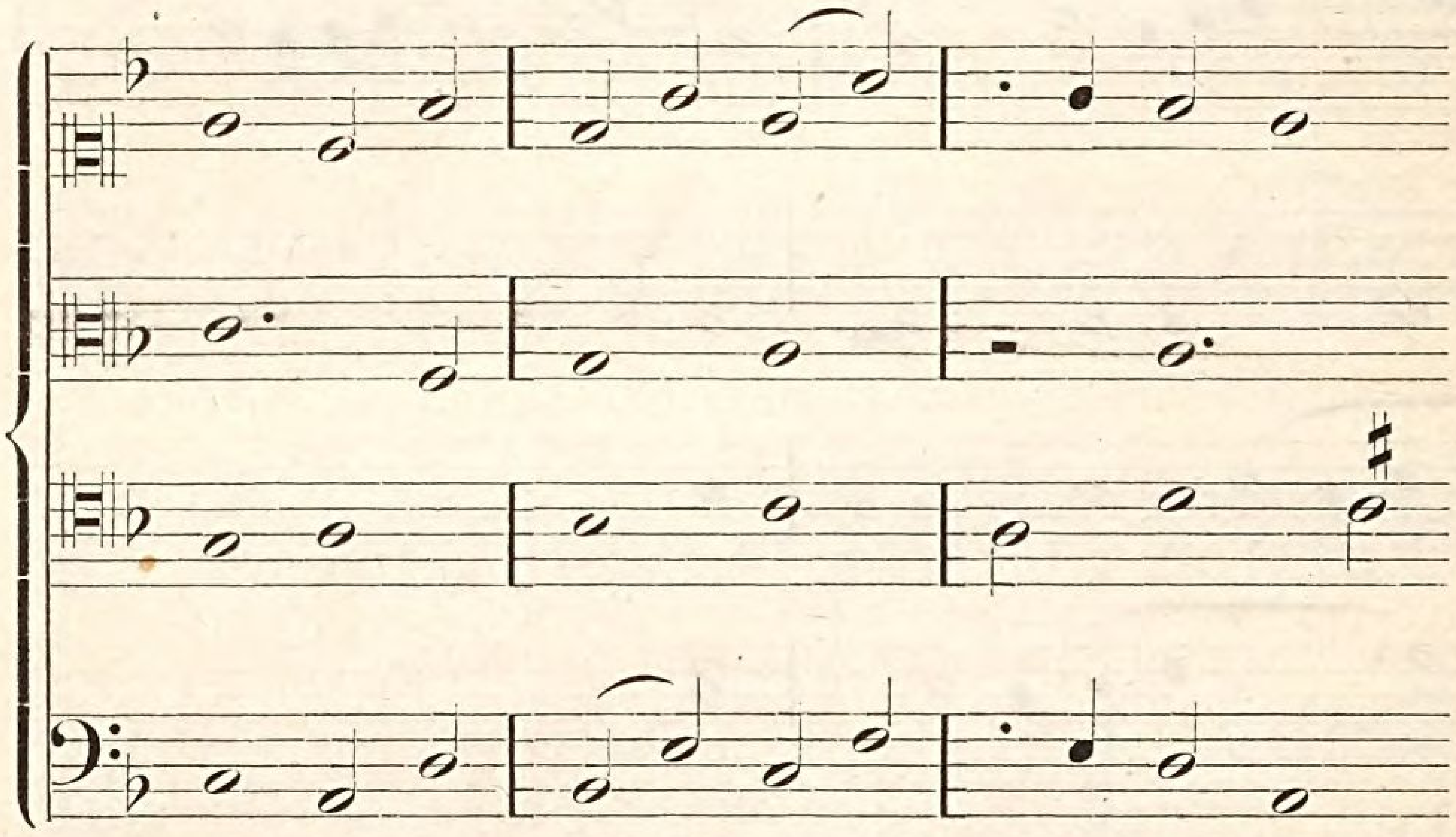
Aus dem Sanctus der Missa „*Festivale*" von Brumel.



Diese Sequenzgänge haben etwas Festes, Logisches, wie die Verkettung der „Ergo" der gleichzeitigen Philosophen. Die Tongänge, welche bei den Déchanteurs und Organisatoren der französischen Schule kreuz und quer irrlichtelirten hin und her — sollten fest fortan hinwandeln die Gedankenbahn. Das ging zu Zeiten ohne einigen Zwang nicht ab.

In der Stimmenzahl gestaltete sich der Tonsatz reicher und, durch die damit gebotene Möglichkeit mehrerer Combinationen, mannigfacher. Die älteste Schule hatte eine entschiedene Neigung zum dreistimmigen Tonsatze gehabt — man gab dem Tenor, als dem Kerne und der Mitte des Ganzen, eine höhere Gegenstimme als Gegengesang (Discantus) und eine tiefere als Stütze (Basis) und damit war die Zahl der Stimmen in sich abgeschlossen. [1])

Eine merkwürdige Stelle ist der Schluss des Gloria in Josquin's Messe *Una musque de Biscaya:*



Der Bass muss, gegen alle Regel, singen *b* — *e*. (Aehnliches mit ausdrücklicher Vorschrift bei de Orto). Wer etwa glaubt, man habe hier vielleicht *b* — *es* oder *h* — *e* gesungen, wolle nur den Versuch machen. Die Alten wussten und übten Vieles, wovon sich die Weisheit unserer Gelehrten, die den Glarean und Coclicus gelesen, nichts träumen lässt. Um dies einzusehen, muss man freilich ihre Werke kennen.

1) Der Herr Beurtheiler meines zweiten Bandes (Cäcilia, Jahrgang 1864 N. 11) bemerkt: „Mit der ungrammatikalischen Ableitung des Wortes „Bass" (von *basis*) können wir uns durchaus nicht einverstanden erklären; die tiefste Stimme wird in Notendrucken des 16. Jahrhunderts als *Bassus* bezeichnet, nicht weil sie etwa die Grundlage, Basis, der oberen Stimme bildete; der General- oder Fundamentalbass war allerdings eine „basis", über welchem und in Beziehung auf welchen man die Harmonie der übrigen Stimmen bildete; aber das Wort *bassus* ist schon älter als der Generalbass". Ich glaube, dass der werthe Kritiker Recht hat, das Wort „Bass" von dem mittelalterlich-lateinischen Worte „*bassus*" „tief" (dem griechischen Worte *βαθύς*) abzuleiten. Aber in den Notendrucken des 16. Jahrhunderts kommt die Schreibart „Basis" allerdings auch vor. In dem bei Jacob Modernus 1551 gedruckten zweiten Buche der Messen von Christoph Morales heisst es in der Messe *bene-*

Die zweite Schule wendete auch noch öfter den dreistimmigen Satz an, aber schon galt (wie Aron ausdrücklich bemerkt) der vierstimmige Tonsatz als Regel.[1]) Zweistimmige Sätze (oft streng durchgeführte Canons) kommen insgemein episodisch vor (die Bicinien, welche Georg Rhau druckte, sind zum Theile Messen-

dicta es coelorum regina beim Benedictus fol. 33: „BAzis tacet" (kein Druckfehler, denn es ist gross mit kalligraphischer Pracht gedruckt) und in der fünfstimmigen Messe *de B. Virgine* beim „Et in Spiritum" fol. 82: „bazis". Und Glarean, der vom „Generalbass" in der That noch nichts wusste, sagt (Dodecachordon III. 13. S. 239 et seqq.): „quem penes arbitrium est et vis et norma loquendi, ut inquit Flaccus, hic igitur usus supremam vocem *cantum* vocat, mediam *tenorem*, imam *Basin* non absurda per Jovem ratione. Neque enim suavior ulla vox est, quam ea, quae a pueris accinitur, ut illa merito κατ' ἐξοχήν *Cantus* nomine vocetur. Vulgus crebrius *Discantum* vocat, ut differat a communi nomine cantus. Tenor autem velut thematis filum, et primum vocum inventum, quem fere aliae respiciant voces, et ad quem omnia ordinentur, dictus videtur. *Basis vero, quod in eam tamquam fulcimentum omnes inclinent voces, secundum artem suam invenit appellationem.* Ubi enim in concentu ea vox minus firma fuerit, ibi reliquae voces omnes evanidae apparent, quemadmodum superiore diximus libro, nec majestatem ullam habere possunt. Quartam, quae octavam cum *Basi*, ut cantus cum tenore, obtineret, vocem *Altum* vocarunt, quidam *Altitonantem.* Ex his itaque quatuor vocibus, tanquam ex quatuor elementis corpus mixtum fit, pulcherrimo naturae munere, cui corpori quidam singulas adjecerunt, ut ex quinque vocibus corpus constaret, alii binas, nonnulli plureis. Sed profecto non tam ad aurium voluptatem, quantum ego judico, quam ad ingenii ostentationem. Vix enim natura fieri potest, ut humanum ingenium ad tot et tam varia distractum, attente simul omnia consideret. Itaque qui plureis simul quam quatuor in unum concentum instituerunt voces, perinde mihi facere visi sunt, atque qui corpus physicum ex quinque elementis fieri posse persuasi, quintam, ut physicorum nostra aetate vulgus loquitur, essentiam quatuor illis addere laborent".

1) Primum igitur illud admonemus, in quatuor partes absolutam dividi modulationem, quas nos quoque, ut apertiora fiant, vocabulis appellabimus, quibus praesens utitur aetas. Ea autem sunt: Cantus, Tenor, Bassus et Altus (P. Aron, de inst. harm. III. 8). Eine fünfte Stimme ist immer nur Vordoppelung einer dieser vier, ein zweiter Sopran, Alt u. s. w. „Sed quia saepenumero accidit, ut partes hae quatuor in quinque aut sex etiam augeantur, nam tenor aut pars alia geminari solet (a. a. O. III. 10). Quando a te piace comporre à più di quattro voci, sappi: che se tu imaginerai di aggiungere una quinta parte, bisogna, volendo che questa quinta parte sia un secondo soprano, avvertisi di cambiare i luoghi de l'uno e de l'altro in modo che tu non passi l'altezzu e ta bassezza u. s. w. Cosi simile intenderai, quando uno ò più tenori o contralti saranno aggiunti (Aron, Toscanello II. 31). Franchinus Gafor braucht die Bezeichnung Cantus, contratenor acutus, Tenor und Baritonans. Für Altus wird zuweilen, z. B. in den Petrucci'schen Drucken, gesetzt: Contra. Eine fünfte Stimme heisst in den deutschen Drucken oft Vagans. Mit diesen Bezeichnungen ist übrigens nur die Stellung der Stimmen im Ganzen, nicht der Stimmcharakter gemeint. Die Parte eines Gesanges für zwei Tenor- und zwei Bassstimmen haben auch die Ueberschrift: Discantus, Altus, Tenor, Bassus.

sätze mit geändertem Texte, z. B. Josquin's *Osanna* der Pange-lingua-Messe mit dem Texte *„Quis nos separabit a charitate Domini")*. Der dreistimmige Satz war selbst noch bis auf Josquin's Zeiten sehr beliebt, von da an wird er seltener. Es kommen aber auch Sätze von fünf, sechs und acht Stimmen vor. (Jacotin's *„Sancta trinitas unus Deus"* zeigt eine erstaunliche Durchbildung des Satzes. Achtstimmiges von Brumel bei Faber.) In den achtstimmigen Sätzen theilen sich die Stimmen nicht, wie bei den späteren Venetianern, in zwei correspondirende Chöre, die Stimmen strömen alle acht gleichmässig neben einander hin. Manche Sätze werden dadurch achtstimmig, dass sich vier Stimmen canonisch verdoppeln (Mouton's *„Nesciens mater,"* Priori's *„Ave Maria"* u. a. m.). Brumel's Messe zu zwölf Stimmen *„Et ecce terrae motus"* ist ein für die Zeit ganz ungewöhnliches, übrigens gelungenes Stück (desto schaler ist ein auch zwölfstimmiges *„Ite missa est"* von Philippus de Vuildre über die kirchliche Intonation, wobei die Gegenstimmen Glockengeläute nachahmen). Josquin's *„Qui habitat in adjutorio"* ist ein nicht gelungener Versuch von Stimmenhäufung, Okeghem's Stück zu 36 Stimmen ist nicht mehr vorhanden. Glarean meint, ein mehr als vierstimmiges Stück sei schwer fasslich.[1] In der Behandlung der Stimmen nehmen zumal die älteren Meister, denen es nur um Durchführung ihrer Satzprobleme zu thun ist, oft sehr wenig Rücksicht auf leichte Ausführbarkeit, ja selbst auf Möglichkeit: im Benedictus der Messe *„Malheur me bat"* von Alexander Agricola soll z. B. der Discant den Sprung , in Bruhier's Duo *L'amour de moi* der erste Bass den Sprung  machen. Hanart jagt die Gegenstimme des Liedes *Le serviteur* durch den ungeheueren Umfang  Alexander Agricola führt im Christe seiner über eben dieses Lied componirten Messe den Discant in einem Athem von $\bar{\bar{c}}$ bis g herab. Dieses Schweifende, Bunte, dieses Auf- und Absteigen im Umfange einer Glarean'schen „Connexion" ist für die Zeit und Schule charakteristisch. Die Epoche Josquin's mildert hierin allerdings mehr und mehr und endlich sehr wesentlich,[2]) noch

1) Man sehe den Schluss der vorhin citirten Stelle aus dem Dodecachordon III. 13.

2) Von der Connexio des Modus Hypodorius und Dorius *A—D d—a* meint Glarean: Quae connexio oppido elegans est, sed quae indigeat voce eximia et bonis lateribus, nec sola haec, verum aliae quoque connexiones (Dodecach. II. 29).

mehr die folgende, welche alles auf das richtige Mass setzte. Natürlich können die Meister nicht daran denken die Stimmen auseinanderzuhalten, sie durchkreuzen sich, drängen sich auch wohl stellenweise ganz enge zusammen und verschlingen sich gelegentlich, z. B. bei Hobrecht, zum völligen Knoten. Mögen aber der Stimmen viel oder wenige sein, immer behaupten sie ihre volle Selbstständigkeit, wodurch blosse Unisonos und Verdoppelungen ein- für allemal ausgeschlossen bleiben.[1])

So bedeutend aber die Ausbildung des Tonsatzes auch schon zu heissen verdient — die alte, unbehilfliche Handhabung der Composition, einem Tenor erst vollständig eine zweite Stimme, dann eine dritte, allenfalls eine vierte u. s. w. beizufügen, war zu Tinctoris' und Gafor's Zeiten nicht nur nicht vergessen,[2]) sondern man erlaubte sich sogar fremde Compositionen, sei es zur Uebung, sei es zu vermeinter Verschönerung, in solcher Weise anzutasten, oder ihnen eine einzelne Stimme zu entlehnen, um sie in irgend eine neue Combination zu bringen, — Tinctoris redet ausdrücklich davon.[3]) Pietro Aron aber erklärt in seinem

1) Zuweilen, doch nur sehr ausnahmsweise, geschieht es, dass der Tonsetzer seine Stimmen theilt, um eine kurze Stelle, einen Schluss klangvoller zu gestalten. Die Zugabnoten sind dann schwarz.

2) Vergl. 2. Band S. 350—358.

3) Tinctoris sagt im Proportionale (III. Buch Cap. 1.): „Est autem primaria pars totius compositi cantus fundamentum relationis, quam primo factam ut principalem ceterae respiciunt. Et haec frequentius, imo fere semper Tenor est; ita quidem dictus, quasi ceteras sibi partes subditas tenens. Hoc patet per infinitos cantus, quorum si tenor praetermittatur ceterae partes ad invicem discordantes difformiter et acerbe humanas aures offendunt; interdum vero suprema pars primaria est scilicet dum alicui alto cantui simpliciter composito unam aut plures addimus partes, ut hic" (folgt ein Beispiel über das Lied *Pour vous la belle*). „Vel dum supra supremum cujusvis cantus compositi aliam partem novam addimus, ut hic:

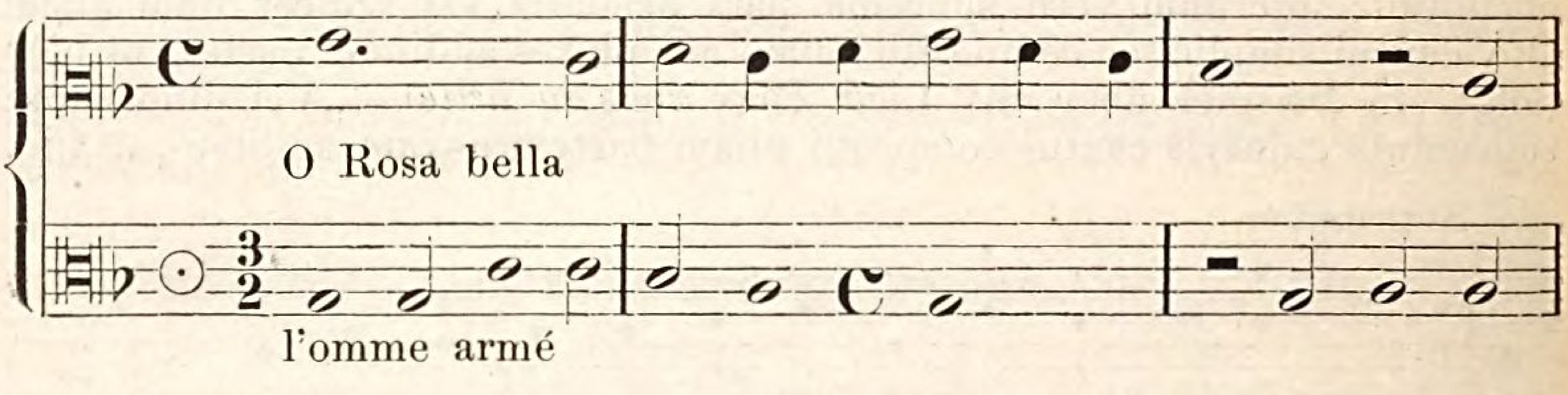


Toscanello die ehemalige Manier, immer erst eine ganze Stimme durchzuführen, ehe man an die nächste geht, für höchst zweckwidrig, weil es dann oft für die neue zutretende Stimme an Raum zu freier Bewegung fehlt, zu Pausen und ungangbaren Sprüngen gegriffen werden muss u. s. w. „Die Modernen", meint Aron, „wissen darin besser Bescheid, weil sie immer alle Stimmen gleichzeitig im Auge behalten." 1)

g) Die Melodiebildung.

Die Melodie ist, wie es bei der ganzen Kunstrichtung nicht anders sein kann, nicht die liedmässige, declamatorische, auf den Gegensatz von Tonica und Dominante gebaute, die erst in den Zeiten der Monodie sich zu entwickeln und zu gestalten vermochte. Sie ist contrapunktisch gedacht, eine melodische Phrase,

Contratenor autem raro vel nunquam prima pars est, *si tamen supra quemvis cantum, praecompositum aliquid operari voluerimus, primariam efficimus.* In den letzten Worten ist unverkennbar von einer fremden, zur Bearbeitung genommenen Composition die Rede. Aber auch das hier in Noten ausgesetzte Beispiel ist höchst lehrreich und in seiner Art eine grosse Merkwürdigkeit. Man vergleiche unter den Musikbeilagen des 2. Bandes das Lied *O Rosa bella* von Dunstable, und man wird dessen von Dunstable gegebene Liedmelodie als Gegenstimme zum frei erfundenen Discant Note für Note mit obigem Supremum übereinstimmend finden. Hier wird also Dunstable's Arbeit entlehnt und als Cantus firmus benutzt, gegen den der *omme armé* als Gegenstimme gesetzt ist, weil er zufällig dazu passt. Allerdings ist die Combination ziemlich roh:





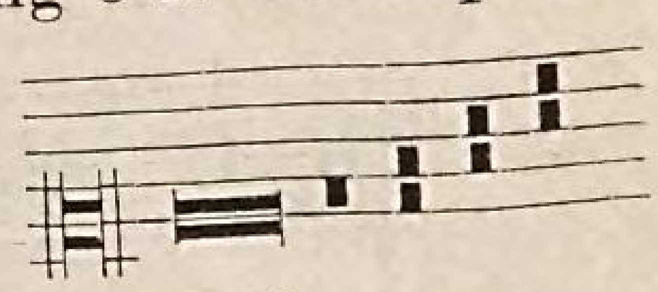
So spukte noch immer das Gespenst des cantus prius factus der Gesänge cum diversis litteris und der gewaltsam zu einem Bündniss gezwungenen Melodieen, die einander von Hause aus nichts angingen, zu einer Zeit, wo man die Sache schon besser wusste und kannte.

1) Band 2, S. 422, Anm. 2.

die sich allerdings mehr oder minder dem Liedartigen nähern kann. Manche Stücke klingen aber ganz erstaunlich modern, es ist etwas in ihnen wie eine Vorahnung der Kunst, die sich andert-halb Jahrhunderte später entwickeln sollte (de Orto's *Trois filles de Paris*, der erste Theil; Josquin's *Bernardina, je sais bien dire*, das zweite Kyrie seiner Pangelinguamesse, Gregoire's reizendes *Et raira plus la lune* u. a. m.). Was die glückliche Erfindung einer Melodie werth sei, wusste man recht gut zu schätzen. Die Erfindung eines neuen Cantus firmus war eine Aufgabe, welche schon Walther Odington durch eigene Regeln zu erläutern sucht, und dabei bemerkt, „die ehemalige mechanische Manier nach Vocalen zu componiren sei bereits veraltet.“ 1) Glarean 2) erwägt sehr ernstlich, wozu mehr Begabung gehöre: „einen neuen Tenor zu erfinden, der jedermann anspricht, der sich im Geiste so fest-setzt, dass man sich dabei ertappt ihn unwillkürlich vor sich hin-zusingen, ihn beim Erwachen aus dem Schlafe anzustimmen — oder aber einen solchen Tenor mit drei oder mehr Stimmen nach den Gesetzen der Kunst zu bearbeiten. Die Erfinder erster Art können Phonasci, die der zweiten Symphonetae heissen. Wer zuerst das Te Deum, das Pangelingua gesungen, sei wahrlich nicht geringer zu schätzen als wer eine Messe darüber zu com-poniren verstehe. Zu beiden gehöre Talent, wie ja auch der Maler, der Bildner, der Redner und, wie allbekannt, der Poet, überhaupt jeder Mann höherer Geistesarbeit (Minervae consecrati operis) besitzen müsse. Ohne Zweifel aber könne beiderlei Talent in einem und demselben Musiker vereinigt sein.“

h) Die Rhythmik.

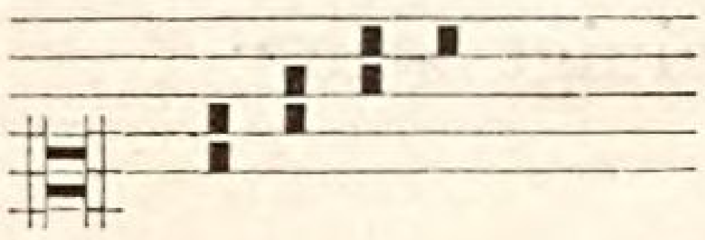
Die Rhythmik tritt insgemein hinter die Mensurirung zurück. Nicht so, als habe letztere nur die Aufgabe alle Notenquantitäten unter sich ohne Rest oder Ueberschuss auszugleichen. Vielmehr geht, nach dem Grundzuge dieser Musik, auch hier eine archi-tektonische Construction durch das Ganze. Modus, Tempus und Prolation, als die drei Grundmasse der Bewegung, regeln den Aufbau in Tönen, die grossen Bogen des Modus gliedern sich in die kleineren des Modus, in die kleinsten der Prolation 3) —

1) Sed talis modus componendi jam excrevit (Coussemaker, Scrip-tores 1. Seite 217).
2) Dodecach. II. 38. S. 174 u. f.
3) In der Schreibart selbst ist Manches bemerkenswerth. Pierre de la Rue's Motette *Delicta juventutis* hat die Taktbezeichnung *C* 2. Im Sopran-part ist nun die erste grössere Pausengruppe also notirt: 

nicht aber etwa, dass diese Masse wie starre Pfähle Notengruppe von Notengruppe trennen, es ist vielmehr Alles in Fluss und Bewegung, die Noten greifen über den (zu denkenden, in der Mensuralnotirung nicht ausdrücklich geschriebenen) Theilungsstrich hinüber, [1]) und die Syncopirung — „der Gesang gegen den Takt" wie Tinctoris sie nennt — ist ein Hauptmittel dieter Kunstweise. Dadurch wird der Takt weniger fühlbar als in der neuen Musik, es fliesst, klingt und singt hier Stimme neben Stimme; aber auch den accordmässigen, ganz einfachen Satz in mächtigen langathmigen Klängen wenden die Meister zuweilen mit schönster Wirkung an.

Aron sagt im Toscanello: „in jedem Gesange muss man Modus, Tempus und Prolation finden, ist ein Gesang im Modus *major perfectus* gesetzt, muss nothwendig in seinem ganzen Verlaufe das Grundmass eines solchen Modus herrschen, nämlich das Mass dreier Longä, im Modus *minor perfectus* das Mass dreier Breven, im perfecten Tempus das dreier Semibreven, in der Prolation das Mass dreier Minimen. Wo man diese Art zu messen nicht findet, werden wir den Componisten des gröbsten Fehlers beschuldigen müssen."

Die grossen Massen der Anordnung sind hiernach leicht fasslich und überschaulich; innerhalb derselben entwickelt sich aber, insbesondere bei den älteren Meistern der Schule, eine vielkünstliche Durchführung des kleinen Details. Ein künstliches Netz

nicht aber  Warum? Es ist darin das Grundmass angedeutet: 

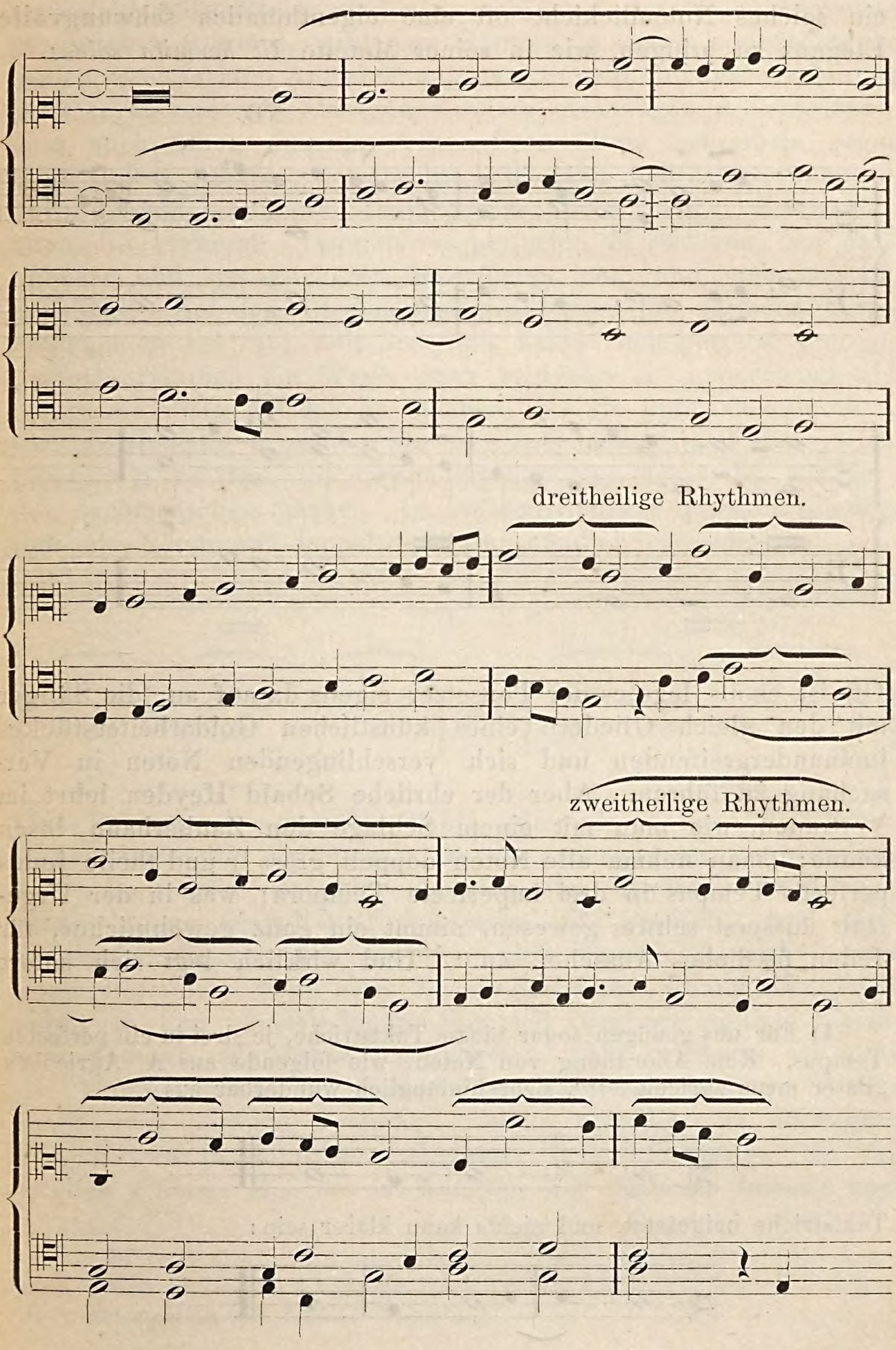
u. s. w., nämlich

 u. s. w.

1) Ordentlicher Weise greift eine Note mit der Hälfte oder ihrem letzten Drittel in den folgenden Takt hinüber. Ungeschickt zerschnittene Noten wie in folgendem Beispiel aus Philippon's Liede *Rosa plaisant*, kommen nur ausnahmsweise vor



von Syncopirungen, Punktirungen u. s. w. in kleinen Notenquantitäten hüllt die grossen Dispositionen der Anlage ein, die Combinationen gestalten sich zuweilen höchst phantastisch, z. B. zu Anfang des Agnus der Messe *Malheur me bat* von Alexander Agricola:



Okeghem, Hobrecht, Ghiselin, de Orto u. A. wenden nicht selten solche Häkelrhythmen an, von Okeghem's Schülern benutzt sie Agricola mit Vorliebe, zuweilen auch Gaspar (seine Motette *Ave mater omnium),* Josquin schon weit seltener, und (wie es scheint) nur in seinen älteren Werken. Der Altvater Okeghem weiss in ein solches Notendickicht oft eine eigenthümlich schwungvolle Eleganz zu bringen, wie in seiner Motette *Ut hermita solus:*



Oft ist es als lege es der Tonsetzer eigens darauf an, die Sänger mit den gleich Gliedern eines künstlichen Goldarbeiterstückes ineinandergreifenden und sich verschlingenden Noten in Versuchung zu führen. Aber der ehrliche Sebald Heyden lehrt im Vertrauen, wie man mit einem Schlage den Zauberbann lösen könne: ,,man nehme alle Noten doppelt gross [1]) und theile jedes perfecte Tempus in drei imperfecte Tempora; was in der Urgestalt äusserst schwer gewesen, nimmt ein ganz gewöhnliches, für Jeden fassliches Aussehen an.“ Und wirklich legt sich sofort

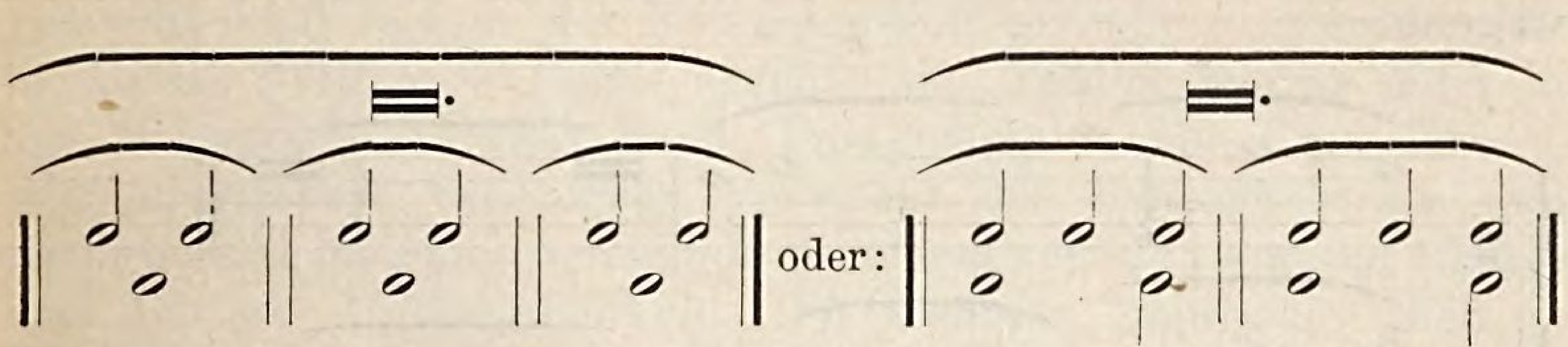
1) Für uns genügen sogar blosse Taktstriche, je drei in ein perfectes Tempus. Eine Anordnung von Noten, wie folgende aus A. Agricola's „Pater meus agricola est“, sieht hinlänglich wunderbar aus



Taktstriche beigesetzt, und nichts kann klarer sein:



Alles, was den Blick und Sinn verwirrte und beunruhigte, in grosse ruhige Massen auseinander. Sebald Heyden selbst demonstrirt es am ersten Kyrie der Messe *Malheur me bat* von A. Agricola, und der erste Theil der Motette *Magnus es tu Domine* von Josquin, der in Petrucci's Motetti *C* als „Stachelsatz" *(cantus aculeatus)* gedruckt ist (und also wohl auch vom Componisten so geschrieben worden), wird von Glarean in sein Dodecachordon in der vereinfachten Aufzeichnung nach Sebald Heyden's Anleitung herübergenommen.[1]) Erwägungen dieser Art mögen bewirkt haben, dass auch schon Josquin selbst diese ältere Schreibart gegen jene andere ruhigere vertauschte, die dann bei seinen unmittelbaren Nachfolgern die allein gebräuchliche wird. So werden auch die breiteren, lastenderen perfecten Masse von den fasslicheren und beweglicheren imperfecten mehr und mehr zurückgedrängt. Bei den ältesten Meistern walten die perfecten Masse entschieden vor; zur Zeit Josquin's halten sich perfecte und imperfecte ziemlich die Wagė, doch beginnen die imperfecten sich mehr und mehr geltend zu machen, bis sie unter den unmittelbar auf Josquin folgenden Meistern entschieden das Uebergewicht behaupten, so dass die breiten dreitheiligen Masse den Eindruck des Archaistischen machen. Im inneren Bau der letzteren gliedern sich die Noten auf doppelte Weise: nämlich entweder



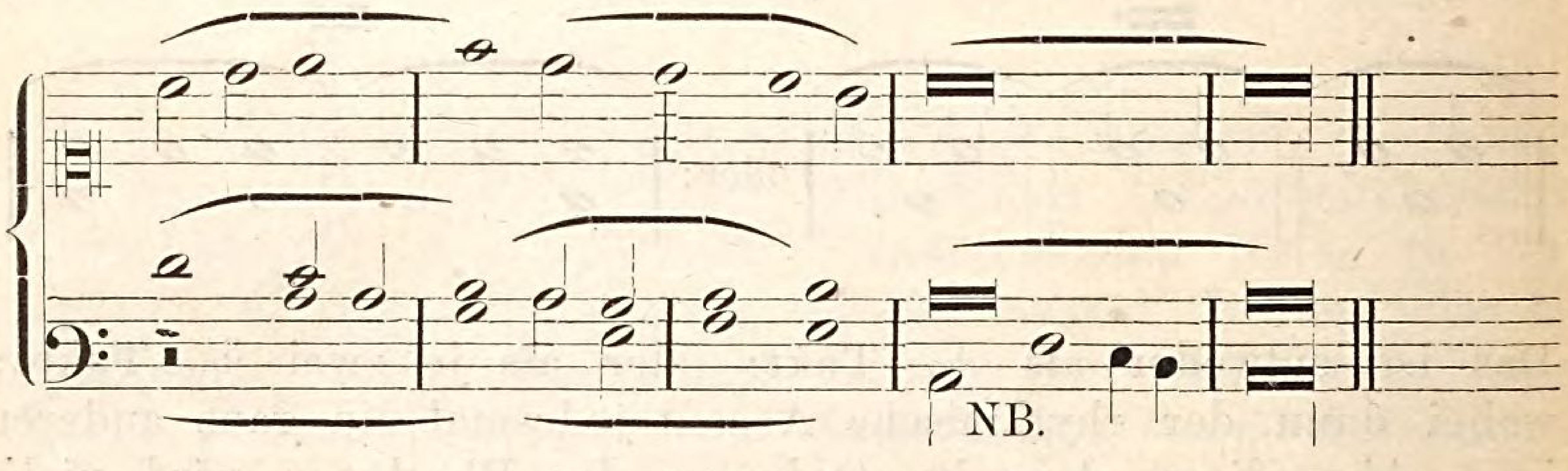
Das ist entweder als $^3/_1$ Takt; oder als je zwei $^3/_2$ Takte; wobei dann der rhythmische Accent jedesmal ein ganz anderer ist. Aber diese doppelte Ordnung der Rhythmen wird nicht immer genau eingehalten, vielmehr oft gemischt, und diese Unregelmässigkeit, die zuweilen nicht angenehm wirkt, wäre noch störender, wenn sich die zweierlei Anordnung oft gleichzeitig in den verschiedenen Stimmen zugleich geltend machte und dadurch gleichsam paralysirte. Sehr wirksam ist öfter die Einfügung dreier geschwärzter (also zweitheiliger) Breven in je zwei perfecte Tempora, welche plötzlich die Bewegung des letztern in doppelter, mächtiger Breite darstellen (ein vorzüglich schönes Beispiel in Brümel's *Ave coelorum Domina* nach

1) Motetti *C* fol. 14. Dodecachordon S. 272. In dem Secundus tomus novi operis music. N. 40 ist sie übereinstimmend mit Petrucci gedruckt, aber unter Heinrich Finck's Namen.

den Worten *Ave pia humilitas*). Die Meister mischten gerne die Rhythmen, liebten auch wohl ein sinnreiches Ineinanderschmelzen gerader und ungerader Taktirung, so dass der Hörer sich gleichsam geneckt fühlt und zweifelhaft wird, wofür er das Stück ansprechen soll. Ein sehr anziehendes Beispiel davon gibt das letzte Agnus der Messe *L'ami Baudichon* von Josquin de Près. Das Stück ist in den Notengruppen und der Interpunction der Motive dreitheilig, in der Taktirung zweitheilig, so dass je zwei dreitheilige Notengruppen drei zweitheiligen Taktirungsabschnitten entsprechen:



Dieses sinnreiche Spiel hält der Meister durch das ganze Stück fest, das dadurch sehr eigen effektvoll wird; erst in einem austönenden Anhang des Basses gibt er dem Hörer gleichsam die Lösung des Räthsels in bestimmter Andeutung der geraden Bewegung:



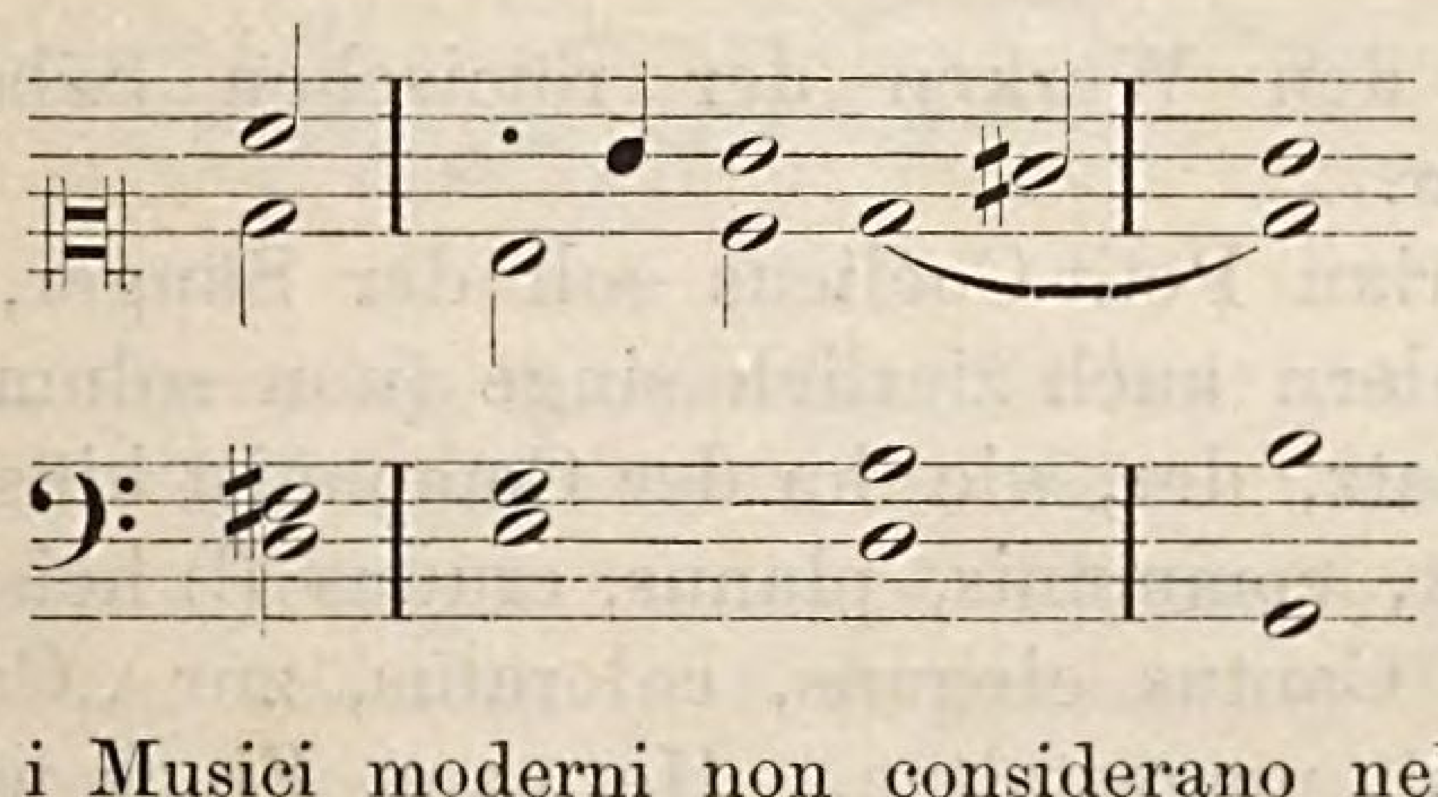
Morales, bei dem überhaupt viele niederländische Züge zu finden sind, gibt in seiner fünfstimmigen Messe *L'omme armé* beim Et in spiritum dem Basse eine ähnliche Anordnung.[1])

Zum Widerspiele einer solchen Verschmelzung wurde aber gerader und ungerader Takt in markirt hervorgehobenem Contraste gegen einander gestellt, wobei die Tonsetzer die dreitheilige Bewegung durch Anwendung von Zeichen oder Ziffern oder durch Anwendung der geschwärzten Note oder durch Einschaltung von Triolen einführten. Besonders bei den älteren Meistern springen

1) Eine ganz ähnliche Anordnung gibt auch Ludwig Senfl seinem Liede „Mir ist ein rot goldfingerlein" (Forster V. Theil N. 6) und so auch Jobs vom Brande einer Bearbeitung desselben Liedes (a. a. O. N. 9), nur dass letzterer die Eintheilung von je drei nicht consequent festhält.

Episoden dieser Art oft scharf und allzuscharf hervor. Welcher lebenskräftigen rhythmischen Energie aber diese ganze Kunstweise auch fähig war, beweisen Stellen, wie der Anfang des *Patrem* in Josquin's *Pangelingua*-Messe, dessen gewaltige Wirkung wesentlich auf Rechnung seiner rhythmischen Gestaltung zu setzen ist.

Bemerkenswerth ist es, dass die Tonsetzer den Grundsatz festhielten: die Metrik gehöre den Poeten, und die Musik stehe, da sie mit der Poesie durchaus nicht ein und dasselbe sei, unter anderen Gesetzen.[1]) Die ältesten Mensuralisten hatten ihre „Modi", von denen Franco und H. de Zeelandia (und Hugolin von Orvieto und mehrere andere noch ältere Autoren) sprechen, wie wir dermalen aus den neuerlich von Coussemaker veröffentlichten alten Tractaten wissen, ausdrücklich dem Jambus, Spondeus und andern antiken Versfüssen verglichen; aber nur den Daktylus und Trocheus finden wir gelegentlich in munteren Liedern, wie Okeghem's *L'autre dantan*, in einzelnen rascheren Sätzen der Messe (*Cum sancto* u. dgl.) oder als Schlusssätze von Motetten gelegentlich entschieden hervortretend. Wo der wirkliche antike Vers, der Hexameter, motettenmässig in Musik gesetzt wird, wie in Josquin's und Verbonnet's *Dulces exuviae*, in Crispin de Stappen's *Virtutum expulsus terris chorus omnis abibit*, muss er sich der Mensurirung fügen, und selbst wo der Versuch gemacht wird ihm in der Notenquantität gerecht zu werden, wie in Adrian Willaert's *Dulces exuviae* und *Venator lepores* (oder in des Schweizers Ludwig Senfl Trauercantate auf Frau Ehenn, dem elegischen Versmasse), verwischt der contrapunktisch und nachahmend ineinandergreifende Stimmengang den antiken Rhythmus bis zur Unkenntlichkeit. So kommen überhaupt auch in dieser Kunstweise die wiederholt eintretenden Motive, die nachahmenden Gänge u. s. w. unterschiedlos auf starke und schwache Taktheile zu stehen (was, wie schon Forkel bemerkt, die Declamation des Textes oft unangenehm verrückt). Immer aber ist es wieder die classische Form der Cadenz



1) E benche i Musici moderni non considerano nelle lor cantilene se non un certo ordine di cantare et una certa specie di harmonia lassando da parte il considerare il numero, o metro determinato, percioche dicono, che questo appartiene alli Poeti, massimamente essendo hora la musica ai nostri tempi separata dalla poesia (Zarlino, Instit. harm. IV. 1).

welche ordnend und klärend eingreift. Diese polyphon-harmonische Musik war das directe Gegentheil der antiken, monophon-rhythmischen, und musste nothwendig ausscheiden und unterdrücken, was bei letzterer das eigenste Lebenselement gewesen war; wo die Richtungen so sehr auseinanderliefen, war eine Transaction nicht möglich. Dass man zur Zeit des blühenden Humanismus daran dachte, die antike Metrik und Rhythmik in die Musik einzuführen, ist begreiflich, wovon weiterhin an rechter Stelle mehr zu sagen sein wird.

i) Der Ziergesang.

Die melodische Führung der Stimmen erhielt auch wohl lebhaftern Gang durch die bei den Sängern, die es zu keiner Zeit haben lassen können zu schnörkeln, beliebten Diminutionen, das ist Auflösungen grösserer Notenquantitäten in colorirende Figuration — durchaus nicht immer zum Vergnügen der Tonsetzer, wie denn schon Josquin de Près einen solchen Schnörkler zurechtgewiesen haben soll mit den Worten: „Hätte er Figurationen haben wollen, so würde er sie selbst geschrieben haben.“ Wo die Meister selbst solches Zierwerk anbringen, geschieht es mit Mässigung und meist mit gutem Geschmack, ja es sind diese gelegentlichen kleinen Arabesken für die Schule charakteristisch. Eine Notengruppe, wie folgende aus Josquin's sechsstimmiger Motette *Responsum acceperat Simeon* oder im zweiten Theile seiner Motette *Huc me sidereo*



wird man in den Werken der römischen Schule Palestrina's nirgends finden.

Nach Adrian Petit-Coclicus soll der Sänger, damit er nicht blos recht, sondern auch zierlich singe (non solum recte sed etiam ornate), den Satz, der, wie ihn der Componist hinschreibt, blos ein Cantus simplex, communis, planus, crudus (!) heissen kann, durch Coloriren zum Cantus elegans, coloratus, zur „Caro cum sale et sinapio condita“ umgestalten. Hermann Finck widmet der „Ars eleganter et suaviter cantandi“ das ganze fünfte Buch seines Werkes. „Viele meinen“, sagt er unter anderm „man solle den Bass coloriren, Andere sagen: den Discant. Meine Meinung aber

ist, dass allen Stimmen Coloraturen beigesetzt werden können und sollen (omnibus vocibus possunt et debent coloraturae aspergi), aber nicht immerfort, auch nicht in allen Stimmen, sondern wo es passt, jede an ihrem Orte, so dass die Coloratur deutlich und unterschieden gehört werde, ohne dass die Composition darunter leide (integra tamen et salva compositione).“

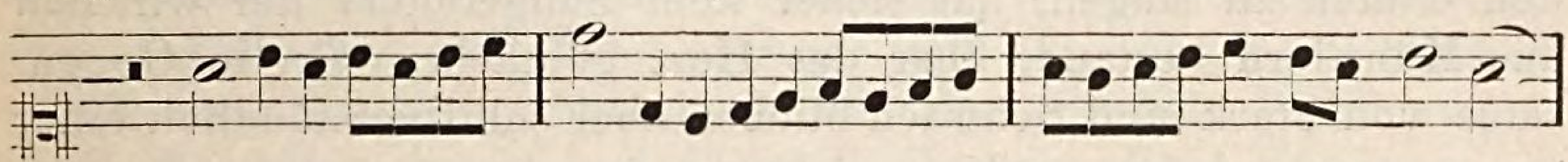
Die Lehrer geben dazu sehr zahlreiche Beispiele, wie nachstehende:

A. Petit-Coclicus

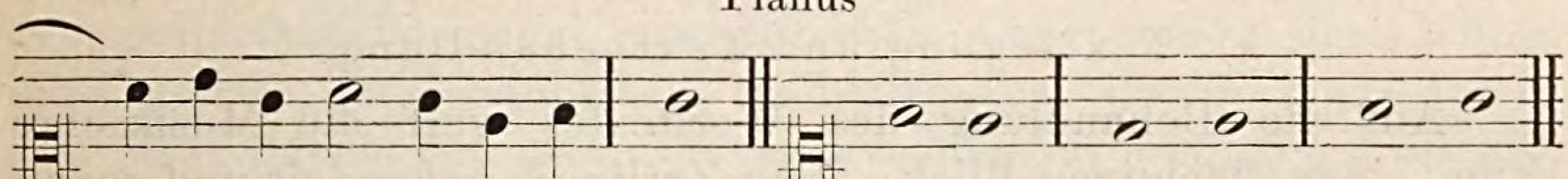
Communis Cantus.



Elegans. Caro cum sale et sinapio condita



Planus



Elegans



Hermann Finck





Hermann Finck fügt noch allerlei Regeln bei: „man solle nur auf *e* oder *i*, niemals auf *a*, *o* oder *u* figuriren; man solle es nicht machen wie manche Sänger, deren Coloraturen sehr bedenklich an Ziegengemecker erinnern (non dissimiles capellae caprissanti)“ u. s. w. Fingen mehrere Sänger in derselben Stimme, oder auch in den verschiedenen Stimmen ihre improvisirten Gurgeleien nach Laune und Belieben an, so fehlte schwerlich viel zu dem Wirrwarr der alten Floraturen der Déchantirzeit, und Josquin’s Un-

muth wird begreiflich. Eine Färbung des Gesanges durch wechselnde Tonstärke ist in der Aufzeichnung nirgend ausdrücklich angezeigt; in Deutschland scheint man es sogar für einen Fehler angesehen zu haben, wenn der Gesang nicht „gleichmässig wie eine Orgel"[1]) fortging. Unter den niederländischen Compositionen machen die Werke der älteren Meister der Schule, wie Hobrecht, Bassiron, Barbireau u. s. w., den Eindruck, als seien sie auf einen solchen orgelartigen Vortrag, welcher der strengen Hoheit dieser alterthümlichfeierlichen Kunstweise sehr wohl zusagt, berechnet. Aber eben so sicher ist es, dass Josquin's und seiner Geistesverwandten feinbeseelte Arbeiten die Sänger gewissermassen nöthigten den Vortrag mannigfach und mit wechselnder Tonstärke zu gestalten. Das „Incarnatus" aus Josquin's *Pange-lingua*-Messe, das *„O Salutaris hostia"* aus der Missa *de S. Anna* von Pierre de la Rue, nicht *sotto voce* mit sanft schwellenden und abnehmenden Tönen zu singen, hat sicher kein Sängerchor, der wirklich aus Künstlern bestand, über das Herz gebracht. Grelle Gegensätze von Stark und Schwach blieben aber selbstverständlich einer so ernsten, gehaltenen Kunstrichtung fremd.

k) Textlegung und Textbehandlung.

Auf die Behandlung des Worttextes warf die Musiklehre kaum einen flüchtigen Blick. Erst Zarlino[2]) behandelt und regelt die Gesetze der Textlegung, wie sie sich in der Chorpraxis allmälig eingebürgert, und Josquin machte sie beim Unterrichte zu einem Hauptgegenstande, auf den er grosses Gewicht legte.[3]) Auch hier verliessen sich die Componisten in hohem Grade auf ihre Sänger und gaben nur die allgemeine Andeutung. Zuweilen beschränkt sich der ganze beigeschriebene Text eines Kyrie oder Christe auf *Kyrie leyson, Christe .. leyson* oder bei letzterem gar auf die Chiffre *Xpe.* Diese Sätze, wie auch das Osanna, Benedictus, Agnus wurden augenscheinlich ohne Rücksicht auf die etwaige Anordnung des Worttextes als contrapunktische Sätze componirt. Anders beim textreichen Gloria und Credo, bei Motetten. Hier wird oft sogar das einzelne Textwort hervorgehoben; für gewisse scharf accentuirte Worte, wie sŭscĭpĕ (deprecationem

1) Hermann Finck sagt: „Altera cura sit inter canendum ratio et via exordiandi, ut initium a fine sono non discrepet, vox non minus sit depressa vel sublata, sed quodammodo Organi instar recte instructi, integra et constans harmonia duret. Magna nimirum deformitas est, voce modo intensa, modo remissa uti".

2) Inst. harm. IV. 34.

3) Sein Schüler A. Petit-Coclicus erzählt: Cum autem videret suos utcunque in cantu firmos, belle pronunciare, ornate canere et *textum suo loco applicare* u. s. w.

nostram) mĭsĕrērē (nobis), quoniam tu solus sanctus, tu solus altissimus u. s. w., stellte sich beinahe die declamatorische Formel ein- für allemal fest. Die Worte descendit (de coelis) werden schon öfter durch absteigende Notengänge ausgedrückt. Craen malt in seiner Motette *Si ascendero in coelum* in einfach schöner Weise das Aufsteigen zum Himmel und das Niedersteigen des verheissenen Trösters; eben so schön illustrirt Josquin in der Motette *Huc me sidereo* die Worte descendere jussit Olympo und fast übereinstimmend mit ihm die Worte Descende in hortum meum Anton de Fevin in einer Motette aus dem hohen Liede, in welchem auch der Ruf Veni, et coronaberis sehr ausdrucksvoll betont wird. Die Motetten und weltlichen Lieder der früheren Meister bis noch auf Okeghem und seine Zeitgenossen sind allerdings noch mehr allgemein für bedeutende contrapunktische Baue gehalten, aber Josquin wird auch hier epochemachend. Leider aber kennen wir von vielen weltlichen Gesängen nicht mehr als den Textanfang, weil die Copisten (und nach ihnen Petrucci in seiner unschätzbaren Sammlung der drei Bücher A Odhecaton, Canti B numero cinquanta, Canti C numero cento cinquanta) es für gut fanden nicht mehr beizusetzen. Genau und sorgsam nach der grammatischen und syntaktischen Construction der Worte, insbesondere der lateinischen, zu declamiren, war übrigens durchaus nicht Sache der niederländischen Meister, trotz der humanistischen Bildung, welche mehr als einen unter ihnen auszeichnete. Die Musik, das Satzgefüge blieb ihnen Hauptsache, der Text mochte gelegentlich, wenn es nicht anders ging, biegen oder brechen.[1])

Die Theoretiker und Lehrer.

Der erstaunliche Aufschwung, den die Musik vom Meister der Messe von Tournai bis zu Wilhelm Dufay, von Wilhelm Dufay zu Okeghem und Josquin nahm, ist wohl ganz vorzüglich dem Umstande zu danken, dass ihr vergönnt wurde in freier Kunst-

1) A. Petit-Coclicus sagt: „Et non video, quid magis desiderari possit in musicis Belgis, quam quod syllabarum quantitates pluribus ignotae sint". Artusi (delle imperf. fol. 20) rühmt Cyprian de Rore: „il Signore Cipriano è stato il primo, che havesse incomminciato ad accomodar bene le parole e con bell' ordine — — essendo da suoi antecessori et nel medesimo tempo molto in uso il fare de barbarismi". Am schärfsten spricht Zarlino: „Chi potrebbe mai raccontare il male ordine et la mala gratia, che tengono et hanno tenuto molti prattici, et quanta confusione hanno fatto nell' accomodar le figure cantabili alle parole della orazione proposta? — — E veramente un stupore udire et vedere le cantilene, che

übung die Schwingen zu entfalten und über die blosse Aufgabe hinaus den Gregorianischen Gesang volltönig zu machen, ihre eigenen bedeutenden Ziele verfolgen zu dürfen. Die fortgesetzte Uebung in den Sängerschulen, den Sängerchören, half einen reichen Schatz an Beobachtungen und Erfahrungen gewinnen, auf welche die speculirende Theorie hinter ihrer Studirlampe nimmer gerathen konnte. Was wohl zusammenklinge, was dem gebildeten Tonsinn erfreulich oder widrig sei, lernte sich aus dem unmittelbar erhaltenen Eindruck unvergleichlich besser als aus den Pythagoräisch-Boëthischen Rationen. Josquin de Près wusste das recht gut und unterzog, wie berichtet wird, seine Compositionen, ehe er ihnen die letzte Feile gab, gerne der Prüfung einer Ausführung, bei welcher er selbst Zuhörer und Kritiker war, die Sänger einhalten hiess und auf der Stelle Aenderungen vornahm, wenn er sich durch irgend etwas nicht befriedigt fühlte.[1]) Die glänzenden Leistungen der Componisten konnten nicht verfehlen die Aufmerksamkeit der Theoretiker, der Schriftsteller und Lehrer zu erregen, welche hier freilich Dinge fanden, von denen sich ihre Gelehrsamkeit nichts hatte träumen lassen. Sie begriffen, dass, statt sich in das Dunkel tiefsinniger Speculationen zu hüllen, ihre Lehre sich der lebendigen Kunst zuwenden und über das durch die fortgesetzte Kunstübung bereits thatsächlich Gewonnene Rechnung legen müsse. Schon Heinrich's de Zeelandia Tractat in seiner knappen Fassung ist ein förmlicher Katechismus der Compositionslehre, wie es damit um 1400 stand. Aber den ganzen reichen Schatz an musikalischem Wissen und Können der Zeit und Kunst Okeghem's und Busnois' hinterlegte der grosse Lehrer Johannes Tinctoris[2]) aus Nivelles (um 1480 in Neapel) in einer Reihe theoretischer Werke, welche klar und zugleich streng wissenschaftlich in der Anordnung des Stoffes wie in der Darstellung, in gutem, solidem Latein geschrieben, und alle Kunstgesetze und Kunstregeln theils durch selbst componirte, theils aus den Werken der besten Meister der Zeit, wie Dufay, Faugues, Okeghem, Busnois, Caron u. A., wohl ausgewählte Beispiele illustrirend, gegenüber der Verworrenheit, Dunkelheit und Schwerfasslichkeit, worin bis dahin ein Autor den andern überboten hatte

si trovano, le quali, oltra che in esse si odeno nel proferire delle parole gli periodi confusi, le clausule imperfette, le cadenze fuori di proposito, il cantare senza ordine, gli errori infiniti nello applicare l'harmonie alle parole". (Instit. harm. IV. 33.)

1) Das mögen abermals jene „Musikhistoriker" beherzigen, die meinen, es habe, wenn nur dem „Kunststücke" Rechnung getragen war, klingen oder missklingen können wie es wollte.

2) Ueber ihn wolle man den an Daten reichen, trefflichen Artikel in Fétis' Biogr. univ. 2. Aufl. nachlesen.

(etwa Jean de Muris ausgenommen), den Eindruck wahrhaft classischer Epochenwerke machen. Der praktische Sinn des Niederländers verlor sich nicht in antikisirenden Forschungen, er ersparte seinen Lesern tiefsinnige philosophische Untersuchungen über die letzten Gründe der Musik und ihrer Gesetze. Das ist nicht mehr für die Klosterbibliothek geschrieben, sondern gehört dem Leben an.

Die Art, wie Tinctoris die Musikgesetze auffasst und darstellt, erinnert lebhaft (auch in der Sprach- und Darstellungsweise) an die Art, wie die römischen Juristen das Rechtsgesetz behandelten. Seine Bücher sind die Pandecten der Musik. Wie die römischen Rechtslehrer an die alten Zwölftafelgesetze, die alte Gewohnheit, (mores majorum) und an die Prätorenedicte anknüpften, baut Tinctoris auf die alte überlieferte Musiklehre, deren Hauptvertreter der grosse Johannes de Muris ist, als auf ein sicheres Fundament. Aber wie jene dann aus der Fülle der richterlichen Entscheidungen über vorgekommene Rechtsfälle (res judicatae), dem klarschauenden Rechtssinn der Richter vertrauend, das unverrückbare Rechtsgesetz, „den ruhenden Pol in der Erscheinungen Flucht,“ heraussuchten und herausfanden, wo die alte, dürftig-knappe Legislation die Antwort schuldig geblieben war: so sucht Tinctoris in den Tonsätzen seiner verehrten Okeghem, Busnois u. s. w. das unverrückbare Kunstgesetz. Und wie die Rechtslehrer ihre juridischen Charaktermasken Cajus und Titius in fingirten Rechtsstreitigkeiten als Gegner auftreten lassen, um dann am verwickelt-schwierigen Rechtsfalle nachzuweisen, was Rechtens sei: so componirt Tinctoris, um irgend eine bedeutende Kunstregel klar und anschaulich zu machen, kurze motettenartige Tonstücke, denen er allenfalls eine Anrufung dieses oder jenes Heiligen als Text beischreibt, oder ein Gebet für die Musiker *„O Deus pater rex coelorum memor esto musicorum.“* Man hat daher bei Tinctoris, wie bei Cajus und Ulpian, das wohlthuende Gefühl, überall in klarem Lichte auf festem, sicherem Boden zu wandeln, und wie der durchschauende Scharfsinn, der ruhige Verstand, die feste Ueberzeugung, die nicht mehr sagt als was sie ganz bestimmt weiss und vertreten kann, und die scharfgefasste Erledigung der wichtigsten Fragen die Werke der römischen Rechtsgelehrten geistig belebt und anziehend macht, was sonst insgemein für trocken und reizlos gilt: so weiss Tinctoris durch feste Consequenz und klaren Verstand unsere Aufmerksamkeit auch noch dort zu fesseln, wo er Dinge, wie z. B. die Bedeutung des Punktes in der Notirung, zum Gegenstande ganzer Abhandlungen macht. In seinen Büchern über den Contrapunkt führt er einen erschreckend weiten Weg durch die Casuistik aller möglichen Intervalle; aber auch selbst hier können wir nicht umhin ihn mit Antheil und Aufmerksamkeit

zu begleiten. Und weil für ihn hinter der bunten Fülle von Beispielen überall feste Prinzipien stehen, so übt er, wo er einmal Willkürlichkeiten oder Abweichungen vom Richtigen selbst bei seinen verehrtesten Meistern findet, scharfe Kritik.[1]) Zu ästhetisiren ist seine Sache durchaus nicht, er sucht vor Allem die constructiven Gesetze: ist nur erst der Körper der Musik tadellos gesund, wird sich auch der gesunde Geist einfinden. Doch giebt er in seinen „Generalregeln des Contrapunktes", in der achten und letzten Regel, dem Tonsetzer die Ermahnung: nicht eintönig und einförmig zu werden, sondern durch reiche Mannigfaltigkeit zu erfreuen. Sage doch Horaz: man lache den Citharöden aus, der stets dieselbe Saite anschlägt, und die Philosophie eines Cicero, wie die eines Aristoteles erkläre Abwechslung für etwas der menschlichen Natur höchst Angenehmes, ja Unentbehrliches. Daher solle der Tonsetzer (compositor) wie der contrapunktirende Sänger (concentor) jetzt diese Quantität, jetzt eine andere, jetzt diese, jetzt jene Perfection anwenden, mit Syncopen, Fugen, Pausen wechseln. Freilich hat Tinctoris auch einen kleinen, ganz seltsamen Tractat über die Wirkungen (complexus effectuum musicae) geschrieben, deren er neunzehn aufzählt, voran: „Dei laudes decanere", weiterhin aber auch: „diabolum fugare" und, mit einem praktischen Seitenblicke, „peritos in ea glorificare", was freilich, wenn auch zu den nützlichen, so doch nicht zu den ästhetischen Musikeffecten gehört. Jede solche „Wirkung" wird durch biblische oder mythologische Beispiele, Ausspüche von Philosophen und Dichtern u. s. w. illustrirt. Es ist das Werkchen, mit welchem Tinctoris der herkömmlichen, älteren Auffassung über Werth und Bedeutung der Tonkunst ihren Zoll abgetragen hat. Neben seiner Thätigkeit als Schriftsteller kommt er als Componist kaum noch in Betracht, es ist von seinen Compositionen nur Weniges erhalten. Lamentationen, welche Petrucci 1506 im Druck herausgab, eine kurze, aber im Tonsatze tüchtige dreistimmige Motette *Virgo Dei throno digna* in Petrucci's Motetti *A* (1502),[2]) ein Lied *Helas* im Odhecaton, und ein anderes *Vostre regard très fort* im Dijoner Codex No. 23, beide zu drei Stimmen.

1) So bringt er den Anfang des Patrem aus Okeghem's Messe *La belle se siet* als Beispiel nicht zulässigen Gebrauches von Dissonanzen und bemerkt: „quod si tanquam optimus compositor ac dulcedinis accuratus exquisitor effecerit, cunctis id audientibus judicandum relinquo" (Contrap. Lib. II. Cap. 32). Man möge die Verweisung auf den Effekt für's Ohr nicht unbeachtet lassen!

2) Dem Exemplar der Mot. A in Bologna hat jemand eine „Enucleatio" (mit Kiesewetter zu sprechen) beigegeben, und findet, es sei ein „Contrapunto orrido". Das ist er auch ohne die nach den Regeln beizusetzenden ♮ und ♭. [Das Stück findet sich auch in dem schon oben auf Seite 61 erwähnten Codex, Maglibecchiana, No. 59. Kade.]

Uebrigens finden sich auch unter den Motetten, die er seinen Büchern vom Contrapunkt als Beispiele einschaltet, einige ganz achtbare Compositionen, sie tragen das Gepräge der Weise Okeghem's, den Tinctoris so aufrichtig bewunderte.[1])

Neapel, die Stadt, welche der lateinische Dichter die „müssige" (ad otia natam) nennt, war, seit Friedrich II. dort im Jahre 1224 die Universität ganz eigens errichtet hatte, um Bologna Concurrenz zu machen, eine der grossen Centralstätten des Studiums. Die siebente freie Kunst, die Musik, schlug daher dort auch ihre Lehrstühle auf. Neben Tinctoris lehrten in Neapel die Niederländer Bernhard Hykaert oder Ykaert und Wilhelm Guarnerius, und zwar, wie es scheint, ganz vorzugsweise durch mündliche Unterweisung, da Tractate oder andere lehrhafte Schriften von ihnen nicht bekannt sind (vielleicht aber gelegentlich in irgend einem Archiv auftauchen werden). In einem Codex voll streng alterthümlicher Compositionen im Geschmacke Dunstable's, Brasart's u. A. in der Bibliothek zu Cambrai[2]) finden sich zwei Motetten mit der ehrenvollen Ueberschrift „*Guarnerius musicus optimus*" (auch Gafor, der 1478 mit Guarnier in Neapel zusammentraf, rechnet ihn unter die „jocundissimos compositores"). Dagegen kann eine mit dem Namen „*Guarnier*" bezeichnete, allerdings noch halb alterthümliche, ziemlich trockene Motette *Lectio actuum apostolorum; In diebus illis Stephanus* im ersten Buche der vierstimmigen Motette *del frutto* der Schreibart nach doch nicht ihm, sondern nur einem Namensverwandten angehören. Von Hykaert haben sich in einem Codex aus dem Carmelitenkloster von St. Paul in Ferrara, der Compositionen von Johannes Goodendach, Fra Giovanni Hothby (Ottobi), Johannes de Erfordia u. A. enthält, einige Stücke mit der Bezeichnung „*Bernardo Ycart*" erhalten: ein Kyrie und Et in terra, und zwei weltliche Lieder zu drei Stimmen *Tarde il mio cor und Amor*. Denn diese musikalische Mönchsgesellschaft verschmähte es in aller Arglosigkeit nicht, gelegentlich eine weltliche Canzone anzustimmen: der ehrwürdige Johannes de Erfordia singt neben einem Kyrie, Sanctus, Pleni und Osanna die dreistimmigen Chansons *Non so se la mia colpa* und

1) Fétis (Biogr. univ. 7. Band S. 230) bemerkt über eine dieser Motetten: „un *Deo Gratias* à cinque voix sur le plainchant, qui se trouve au vingt et unième chapitre (soll heissen: vingtième chapitre) du second livre de cet ouvrage, pour le temps, où il à été écrit, est un chef d'oeuvre". Dieses günstige Urtheil ist verdient, es ist viel Wohlklang und solide Arbeit in dem Werke, ein Okeghemischer Zug, wenn auch Okeghem's Stimmenführung reiner und milder fliesst. Das folgende 21. Capitel enthält dagegen ein dreistimmiges, in Taktzeichen und Zahlenproportionen sehr intricates Stück: *Virginis Mariae laudes*, welches offenbar nur als Etüde componirt ist.

2) Codex N. 9.

Doloroso mio tapinello.[1]) Ein Pariser Codex[2]) enthält von Hykaert ein Lied *Non touchez a moi*, dessen Text aus einem tollen Gemenge von Französisch, Italienisch und Vlaemisch zusammengewürfelt, der Tonsatz aber armselig und roh ist. Besser sind seine Lamentationen, die Petrucci zusammen mit denen des Tinctoris druckte.[3])

In dem gelehrten Padua lebte und lehrte, und zwar schon um 1400, der Canonicus Johannes Ciconia aus Lüttich. Er documentirt sich als Lehrer in einem Tractate über eine der schwierigsten Materien der damaligen Musikgelehrsamkeit, „De proportionibus", der sich mit der Ueberschrift „Joannis Ciconie Leodiensis" in dem oben erwähnten Codex von St. Paul in Ferrara findet. Aber Johannes Ciconia war auch als Componist sehr thätig und, wie es scheint, auch Dichter: er gehört zu jener merkwürdigen Gruppe Venezianischer Staatscomponisten, von welcher weiterhin die Rede sein wird. Ein Codex der Vallicelliana in Rom enthält von ihm dreistimmige Lieder (neben ähnlichen Arbeiten von Binchois, Dunstable u. A.) Sehr viel interessanter sind aber die zahlreichen Compositionen Ciconia's, die, noch schwarz notirt, der Codex von Piacenza (jetzt N. 37. der Sammlung des Liceo filarmonico in Bologna) bewahrt hat, darunter mehrere bedeutende Fragmente von Messen (vier *Et in terra*, drei *Patrem*), Cantaten zu Ehren ausgezeichneter Personen, wie des Dogen Micchiel Steno,[4]) des Cardinals Francesco Zabarella,[5]) des Bischofs von Padua Pietro Marcello und Stephan Dardano,[6]) einen Lobgesang auf die Universität zu Padua[7]) und eine Motette zu Ehren St. Peters.[8])

1) Martini hat aus diesem Codex Vieles eigenhändig copirt das man in seinem Nachlasse zu Bologna einsehen mag.

2) Copie in Kiesewetter's Sammlung in Wien.

3) Exemplar im Liceo filarmonico zu Bologna.

4) Die Anfangsworte lauten: „Venetia, mundi splendor, Italia cum sis decor". Der zweite Theil redet den Gepriesenen an: „Michael, qui Stena domus, tu ducatus portas honus" (so!) — und zum Schlusse heisst es: „per te cantat voce pia cum Sancta hoc Maria (?) Jo. Ciconia".

5) Die Motetten *Ut per te omnis coelitum* und *Doctorum princeps*. In der zweiten Motette wird der Cardinal apostrophirt: „O Francisce Zabarelle, gloria, doctor, honos et lumen Patavorum, vive felix de tanta victoria". Zum Schlusse wieder: „Cum tuo Ciconia". Franc. Zabarella, geb. 1340 zu Padua, gest. am 26. September 1417 zu Constanz, war einer der hervorragendsten Theilnehmer des berühmten Concils.

6) Die Motette *Petrum Marcello, Venetum, Romano cretum sanguine, pastorem nostrae curiae.* Im Verlaufe heisst es; „o cleri primas Paduae". Die andere Motette beginnt mit den Worten: *O felix templum* und *Stephane Dardane pastor.*

7) Ciconia nimmt ihr zu Ehren den Mund ziemlich voll: „O Padus sidus praeclarum te laudat juris sanctio, philosophie veritas et archiatrum concio, Anthenoris genere regis sumpsisti exordium" u. s. w. Zum Schlusse: „quem Johanes Ciconia canore fido resonat". Es scheint hiernach, dass Ciconia alle diese Texte selbst gedichtet.

8) O Petre Christi discipule.

Der Carmelit Johannes Goodendach, genannt Bonadies, scheint auch ein tüchtiger Lehrer gewesen zu sein, er hat das Verdienst den berühmten Schriftsteller und Theoretiker Franchinus Gafor (Gafurius) ausgebildet zu haben.[1]) Der Codex von Ferrara enthält einige seiner Compositionen: ein Kyrie,[2]) Christe und zweites Kyrie zu drei Stimmen (trium vocum), wovon aber nur zwei ausgeschrieben sind, für die dritte heisst es blos „Contratenor cum Organo". Diese sonderbare Mischgattung aus „Res facta" und „Cantus supra librum" erhielt sich also bis in die Zeit Okeghem's, indess kommt sie überhaupt auch in der früheren Zeit doch nur als Ausnahme vor.

Dufay schrieb eine Cantate au faux bourdon zu Ehren des Papstes Eugenius und des Kaisers Sigismund *Supremum est mortalibus bonum pax*[3]) und ein *Christe redemptor*, von dem nur zwei Stimmen in Noten ausgeschrieben sind, statt der dritten ist blos beigesetzt „Tenor au faux bourdon". Ebenso componirte Feragut, ein Zeitgenosse Dufay's, ein Magnificat in zwei notirten Stimmen, mit dem Beisatze: Tenor du faux bourdon. Diese Compositionen finden sich in dem mehrerwähnten Codex von Piacenza. Was nun den ehrwürdigen Goodendach betrifft, so componirte er so recht Musik von und für Asceten — kurz, knapp, mager, armselig einfach, trocken, grämlich, aber tadellos im Gefüge. Sie sieht aus als habe der gute Mönch hinter seinen Klostermauern von den Fortschritten, die seit der Messe von Tournai gemacht worden, nur so vom Hörensagen etwas erfahren.

Gehört der Carmelit Johannes Ottobi oder Hothby, wie seine Compositionen (ein Kyrie, ein Magnificat und eine Motette *Quae est ista* im Codex von Ferrara) anzudeuten scheinen, nicht der Zeit des Johannes de Muris, sondern der Zeit seines Ordensbruders Goodendach an, so ist er ein ähnlicher Epimenides, und eben so Johannes de Erfordia, von dem sich ausser den obengenannten Liedern in dem Codex ein dreistimmiges *Ave Regina*, und das Kyrie, Sanctus, Pleni und Osanna einer Messe finden.

Aber einen höchst bedeutenden Vorgänger hatte Tinctoris an Ugolino da Orvieto (Ugolinus Urbevetanus), Erzpriester in Ferrara. Es muss ausdrücklich darauf hingewiesen werden, dass

1) „Bonadies praeceptor meus" sagt Gafor (Musice utriusque cantus pract. II. 11).

2) Pater Martini hat dieses Kyrie, aber nur als Duo, mitgetheilt, nach ihm Forkel. Kiesewetter hat das Stück als „Kyrie duarum vocum" in seine Sammlung aufgenommen mit der Bemerkung: „höchst unbedeutend, der Autor selbst würde auf einen Satz wie diesen keinen Werth gelegt haben". Woran doch zu zweifeln sein möchte.

3) Im Texte heisst es: „sit noster hic pontifex aeternus Eugenius et rex Sigismundus". Nach den besungenen Personen muss die Cantate den letzten Lebensjahren Dufay's angehören.

wir, obwohl wir hier von niederländischer Tonkunst handeln, in die Gruppe der Theoretiker und Lehrer doch auch die Italien und Deutschland u. s. w. angehörigen Lehrer herübernehmen müssen; sie waren nicht von Geburt, aber an Musikbildung Niederländer, wie sie sich denn, insbesondere die italienischen Theoretiker, zur Bekräftigung ihrer Regeln durch Beispiele fast ausschliesslich auf niederländische Meister berufen. Hugolinus von Orvieto fasst die Abtheilung seines grossen theoretischen, die ganze Summe der musikalischen Wissenschaft umfassenden Werkes, welche die Lehre von den Mensuralnoten und den Werth- und Bewegungszeichen enthält, ausdrücklich als Commentar zu einem dieselben Gegenstände behandelnden Tractat Johannes' de Muris, der sich in Ugolino's Besitze befand, und zwar in solcher Weise, dass zu Anfang jedes Capitels der wörtliche Text des grossen Pariser Lehrers citirt wird, dem Ugolino seine Erklärung (etwas breit, aber klar und verständig) anhängt. Uebrigens stimmt seine Lehre ungefähr mit jener des H. de Zeelandia überein; er dürfte auch wohl derselben Zeit angehören, nämlich um 1400 gelebt haben.[1]) Er behandelt den planen und figurirten Gesang, den Contrapunkt, die Mensural- und die Proportionenlehre in sehr umfangreich angelegten Abhandlungen. Denn Ugolin begnügt sich nicht, wie die kurz und gut auf das Praktische losgehenden Niederländer, die für gut erkannte Lehre in möglichst klarer Fassung hinzustellen und sich dabei zu beruhigen — er sucht vielmehr auch ihren Grund, ihre innere Nothwendigkeit nachzuweisen: er ist Philosoph, Denker, und in diesem Sinne ist er der geklärte, höhere Geistesverwandte des Marchettus von Padua. „Erkenntniss ist die erste und höchste Potenz der Seele" — diesen Satz stellt Ugolino an die Spitze seines Werkes.[2]) Die irdische Musik aber ist ihm der

1) Allerdings redet Ugolin von Johann de Muris, der doch hiernach kaum ein Jahrfünfzig vor ihm gelebt haben könnte, wie von dem Lehrer einer längstvergangenen Zeit: z. B. „de modo majori nulla penitus hic (nämlich im Tractat des de Muris) mentio fit, vel brevitatis causa, vel quia tali majori modo *tunc antiqui raro uti videbantur,* vel quia intellecto minori modo faciliter potest major modus intelligi." Und weiterhin: „His superioribus signis hoc modo utebantur antiqui — — — hoc etiam modo his signis utuntur moderni, qui ipsorum signorum significatum intelligunt."

2) „Potentiarum animae nobilissima esse noscitur intellectiva potentia. Nam anima intellectiva, ceteris inferioribus creaturis magis ad Dei similitudinem accedens et quod universalem et perfectam bonitatem consequi potest, scilicet beatitudinem, multis et diversis operationibus indiget et virtutibus, ideo pluribus dicitur esse decorata potentiis. Sed earum excellentissima dicitur esse intellectiva potentia cuius operatio excellentia virtutem atque virtutum operationem transscendit. Voluntas quippe suum sequitur bonum universale ac perfectum objectum, si ipsius praecognitione praefulgeat. Ratione sic igitur anima Deum intellectiva operatione com-

Nachhall einer ewigen, idealen, himmlischen Musik, die den Ton zu reinster, ungetrübter Herrlichkeit verklärt und in wunderbarer Harmonie von Gottes Heiligkeit, unfassbarer Majestät und unergründlicher Weisheit singt.[1])

Es ist bemerkenswerth, dass seit den Zeiten der Neuplatoniker Plotin, Longinus u. s. w. hier zum erstenmale wieder der von der scholastischen Philosophie auch nicht entfernt unternommene Versuch gemacht wird das Schöne in seinem Wesen zu ergründen und zu erklären, und zwar nur mit ausschliesslicher Berücksichtigung des musikalisch Schönen. Allerdings begnügt sich Ugolino es in platonischer Weise als das Gottähnliche innerhalb der Welt der Erscheinungen, als Anschauung des Unvergänglichen im vergänglichen Abbilde zu erklären, und dessen Urbild in christlich-theologischem Sinne in den Himmel mit seinen Engelhierarchieen zu versetzen. Die Form, wie Ugolin den Johann de Muris commentirt, mahnt ganz unmittelbar an ein scho-

prehendit, et finitur voluntate. Haec est, qua cunctorum species ac genera distinguuntur. Haec est, qua simplicia componuntur et composita dividuntur. Haec est, ad quam sensibilium per sensus percepta species potentia intelligibiles materialium praesentantur et in actum intelligentiae reducuntur.“ Weiterhin heisst es: „quum nil sit intellectui quin ad prius non sit in sensu“ etc. Enim vero natura, necessariis non deficiens, quaeque unicuique convenientia tribuit, quoniam ipsarum potentiarum sensitivarum ut virtutes ostendant et actus, cuilibet organum, actioni et virtuti conveniens subministrat: ut oculum visui, aurem et auditui. Intellectus vero, cujus est sine corporali organo agere, quum animae potentia sit, a Deo immediate creata, et eum absque materiali sensibili comprehendere possit, cujus similitudinem gerit, operatione propria intelligibile objectum sine organo corporali cognoscit. Ipsius est immaterialia immaterialiter noscere; et abstrahendo noscit, de quorum numero materialium potentiarum organa esse dicuntur oculi, quorum est colores, aures, quarum est percipere sonos, quorum eo, ut profertur, modo, intellectiva potentia cognoscitiva est, et ad potentias animae haec sunt organa ordinata, *ut animae operationibus famulentur.*“ (In Prooemio.)

1) In hierarchia coelesti separatae substantiae divinae majestati, ut ipsam sua infinita bonitate conlaudent, perpetuo adsistunt, quae tantae majestatis interminabilem altitudinem creaturarum more intelligentes, ac ipsius infinitatem sapientiae comprehendentes, ipsa suavitatis dulcedine incredibili, scilicet coelesti musica mirabilis harmoniae referta dulcore Sanctus, Sanctus, Sanctus sine fine proclamant. Ecce coelestis musica omnis mundanae principium, omnis humanae et instrumentalis initium et origo, a qua omnium melodiarum proportio, omnium consonantiarum conjunctio, omnis vocum concordia omnium, si dici potest, gravium et acutarum symphoniarum suavis et uniformis mixtio, omnis ex uniformi voluntate per arsin et thesin, per majorem et minorem unius laudationis intellectionem eadem coaptatio, summa unius ad alterum delectatio, ibi nulla diaphoniae disparitas, nulla duritiei asperitas, nulla dulcissimae illae suavitatis inaequalitas, nulla intellectualium vocum illarum disproportio, nulla inordinata distantia per arsin et thesin, per mentis elevationem et depositionem omnium est coelestis musicae ad ipsius conditoris laudationem similitudinis eadem identitas u. s. w. (B. I. Cap. 7).

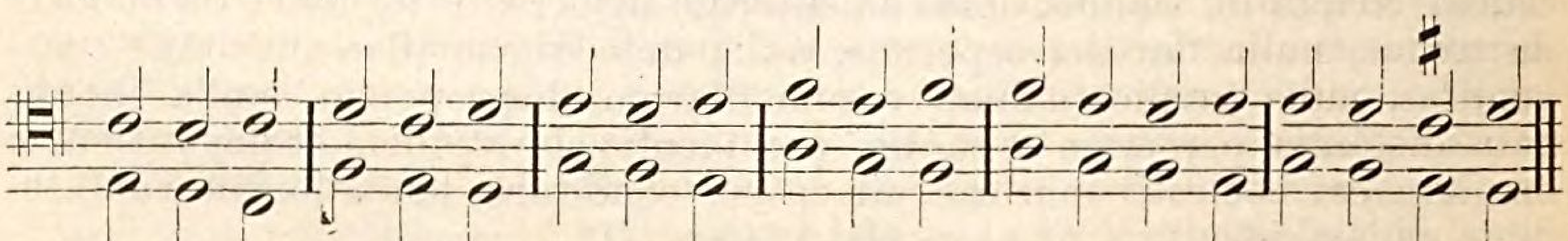
lastisches Vorbild, den Commentar des Albertus magnus zum Aristoteles.[1]) Zum Schlusse, im vierten Buche, verläuft sich das Werk freilich in weitläufige und für die Musik wenig oder gar nicht fruchtbringende Untersuchungen über die Proportionenlehre. Die Regeln vom Contrapunkt werden auch weitläufig und casuistisch (wiewohl bei weitem noch nicht so entwickelt wie bei Tinctoris) in lateinischen Gedächtnissversen vorgetragen; es sind im Grunde genommen geklärte Dechantirregeln, das System der Gegenbewegung herrscht vor, die Schritte selbst sind so tadellos und rein als man nur wünschen mag.[2]) Aber von der eigent-

1) Nur dass Ugolin weitläufiger ist; denn Albertus begnügt sich, wo er den Text seines Autors klar an sich findet, ihn ohne weitere Erläuterung zu bringen, während Ugolinus alles und jedes einer besondern erklärenden Besprechung unterzieht. Seine Begründungen sind oft ganz eigenthümlich. So nimmt er die ältere Bezeichnung der Prolatio major (⁝) (⁝ und der Prolatio minor (:) (: gegen den neueren Gebrauch erstere also ⊙ C· und die andere also ○ C zu bezeichnen, in Schutz. Wer so zeichne, lasse Mangel an wahrer Einsicht erkennen: „hi namque nulla ratione fundati. quid agunt penitus ignorant. Nam numerus ternarius pro significanda perfectione positus, perfectus est et binarius pro imperfectione imperfectus. Perfectionem igitur et imperfectionem duo numeri continent et important. Sed unitas, quae pars numeri est, et non numerus, perfectionem vel imperfectionem nullatenus significare potest. Ergo unus tractulus, quem ipsi ponunt pro tribus, vel unus punctus nec modi, nec prolationis significant perfectionem. Similiter ex nihilo nihil fit, igitur ex nullo signo nulla mensurae imperfectio potest significari“ u. s. w. Zu dem Texte des de Muris „item modus tempus et prolatio etiam distinguuntur per notas rubeas sive vacuas nigras et per nigras plenas, quando in aliquo cantu variantur“ bemerkt Ugolino, das sei ganz wohl begründet, „cum niger color aggregat colorata, quae albus disgregat, suae aggregationis virtute niger dicitur esse perfectior; perfectius enim est aggregare quam disgregare“. Ferner aber: „illud quod deficit a suo esse, est imperfectius eo, quod non deficit, sed res vacua deficit a suo esse“ u. s. w. Roth aber ist auch wieder weniger vollkommen als Schwarz, in dem alle Farben zusammengefasst sind (die neue Farbenlehre beweist im Gegentheile, dass Schwarz vielmehr durch Abwesenheit jeder Farbe entsteht, Weiss aber alle Farben in sich begreift).

2) Z. B. De sexta descendendo Octava regula: Sexta vult octavam infra si tendit ad unam:



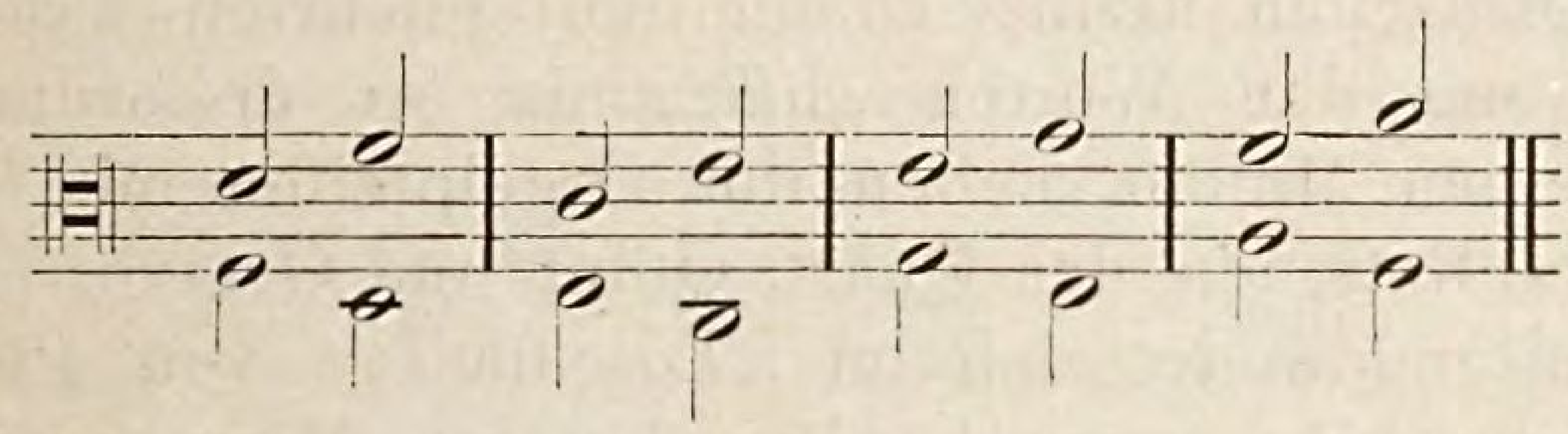
Et plures fiant, si antecedunt octavam



lichen Dissonanz und ihrer richtigen Verwerthung weiss Ugolino noch nicht das Mindeste, für ihn sind Terzen und Sexten unvollkommene Consonanzen oder Dissonanzen.[1] Ihr Charakteristisches ist, dass sie zur Vollkommenheit, d. i. zur vollkommenen Consonanz hinstreben, um sich in ihr zu vollenden und zu ruhen.[2] Aus eben diesem Grunde erheischen Tritonus und übermässige Quinte den Gebrauch der Accidentalen, welche der Musica ficta angehören.[3] Was an Beispielen zur Erläuterung beigegeben wird (auch contrapunktische Sätze),[4] ist noch mit schwarzer Notirung geschrieben, die übrigens in Italien auch noch zu Sguarcialupo's Zeiten nicht ganz ausser Gebrauch gekommen war und erst gegen das Jahr 1500 hin völlig der neueren weissen Note wich.[5]

Aus der Schule der grossen niederländischen Lehrer in Italien ging eine Anzahl Lehrer, Theoretiker und Schriftsteller hervor, welche zum Theile selbst wieder Autoritäten ersten Ranges wurden, wie jener berühmte Franchinus Gafor aus Lodi (1451—1522), der in Mailand die Musik „öffentlich bekannte" und lehrte[6] und so ziemlich als das Haupt der italienischen Musikgelehrten um 1500 gelten darf. Ihm reihen sich zunächst an: der Spanier

(Warum ♯ c und nicht c, erklärt Ugolino an anderer Stelle, de ficta musica). Vult decimam sexta tertiam remittens ad infra:



1) Er braucht durchweg die Terminologie: „Imperfecta consonantia seu dissonantia" und sagt in diesem Sinne z. B.: „Prima igitur imperfecta consonantia, seu dissonantia, quae tertia nuncupatur."

2) Natura quod imperfectum est et incompletum, ut perfectam habeat formam, ad id tendere quo deficit moveri compellitur. Cumque consonantiae imperfectae seu dissonantiae praedictae consonantium comparatione imperfectae sunt et ipsarum perfectionem non habeant, unaquaeque ut in esse consonantis perfectionis constituatur, eam natura gliscit adire.

3) Der Tractat enthält darüber höchst wichtige Andeutungen.

4) Der Text des ersten Beispiels redet, originell genug, den Schüler an: „Ne videar invidorum sequi consortia, Paule cantulum veste facili, claris neumis suscipe" u. s. w. Die Tonsätze bestehen blos aus einem Tenor und einer Gegenstimme.

5) Beweis dessen das kostbare Buch aus Sguarcialupo's Nachlass, das sich in der Laurenziana zu Florenz befindet.

6) „Franchini Gafurii Laudensis Regii musici *publice profitentis* u. s. w. „de harm. music. instrumentorum" ist der Titel eines der Hauptwerke Gafor's. Die Ueberschrift der Vorrede und Dedication in der „Musice utriusque cantus practica" lautet: „Illustrissimo et exellentissimo Principi dno. D. Lodouico Mariae Sfortiae Anglo Duci Mediolanensium inuictissimo Franchinus Gaforus *Musicae professor* salutem."

Bartolomeo Ramis de Pareja aus Baeza in Andalusien, der seine Ausbildung dem Johannes de Monte (einem Niederländer aus Berg?)[1]) dankte und zu Bologna um 1480 öffentlich lehrte, wo er unter andern Johannes Spataro unter seine Schüler und eifrigen Anhänger zählte, gleichzeitig Nicolaus Burci aus Parma, und in der zweiten Generation der Florentiner Pietro Aron. Eine Anzahl Theoretiker und Leute, die von Musikgelehrtheit Profession machten, scharte sich um sie; wir lernen ihre Namen zum Theil bei Gelegenheit jenes bösartig-erbitterten Streites kennen, der sich zwischen Burci, Spataro, Franchinus Gafor u. s. w. über gewisse Lehrsätze profundester Musikwissenschaft entspann und nicht etwa mit blossen Disputationen vom Katheder, sondern in ganzen Tractaten und Büchern geführt wurde. In diesem Kreise nahm die Musik, sehr merklich von der auf unmittelbare Ausübung gerichteten Weise der Niederländer verschieden, wiederum mehr das Ansehen einer abstracten universitätsfähigen Wissenschaft, speculirender, rechnender Gelehrsamkeit an, und das Aufschlagen des Lehrstuhles ist ganz unfigürlich zu nehmen. Ein Holzschnitt in Gafor's Buch „Angelicum ac divinum opus Musicae" (Mailand 1508) stellt den berühmten Lehrer vor, wie er vom Katheder herab, ein grosses Buch in Händen ein Stundenglas neben sich, vor einem Dutzend aufmerksamer Zuhörer einen Vortrag hält; Talar und Mützchen kennzeichnen den gelehrten Professor, ein Spruchband mit den Worten „harmonia est discordia concors" entflattert seinem Munde, neben ihm Orgelpfeifen mit den Ziffern 3, 4, 6, den Rationen der Quart, Quint und Octave. Eine ähnliche Darstellung findet sich im „Toscanello" von Pietro Aron, dessen Zuhörer hier sogar bärtige, betagte Männer sind.[2]) Im gelehrten Bologna und in Mailand sass ein ganzes Nest dieser musikalischen Epopten, wenigstens richtete Gafor eine seiner Streitschriften ganz ausdrücklich gegen Spataro und dessen Genossen, die Musiker von Bologna. Disputirt wurde über musikalische Thesen so gut wie über theologische oder juridische. Gafor bestand 1478 eine Disputation in Neapel mit Filippo di Caserta.[3])

1) Er ist selbstverständlich nicht mit jenem Johann de Berg aus Gent zu verwechseln, der sich unter dem Namen Montanus mit dem Nürnberger Buchdrucker Neuber um 1530 associirte, eine Firma, der wir viele schöne und werthvolle Musikdrucke danken.

2) Recht gute facsimilirte Copieen beider Holzschnitte enthält Hawkins, Hist. of Mus. 2. Band S. 333 und 344. Im Bande 20546 (XV. 5) 7 L. 4 der Marciana in Venedig findet man beide Bücher zusammengebunden.

3) Gafor gedenkt seiner im 2. Buche 5. Cap. seiner Pract. mus. mit den Worten: „Sunt et qui varias ipsis notulis descriptiones tradidere; Francho enim et *Philippus de Caserta*, nec non et Joannes de Muris, atque Anselmus Parmensis in tertia suae musicae dieta: Longam plicam assendentem atque brevem utrinque caudatas ducunt."

In schwierigen Fällen erholte man sich Rathes bei diesem, jenem grundgelehrten Manne — wie denn z. B. Spataro über Willaert's, ein ganz besonderes musikalisches Problem enthaltendes Duo *Quid non ebrietas* aus Bologna am 19. September 1524 an Pietro Aron einen sonderbar weitläufigen, lehrhaften halblateinischen Brief schrieb, den Artusi in seinem Buche „delle imperfezioni della musica moderna" abdrucken liess. Das Liceo filarmonico besitzt handschriftlich (in drei Bänden) einen Briefwechsel zwischen Spataro, Aron und dem Venezianer Giovanni del Lago (ein Brief vom 25. Januar 1529 ist addressirt: G. d. L. Musico, diacono della Chiesa di S. Sofia in Venezia) — hier sind nun manche Briefe ganze, tiefgelehrte Abhandlungen über Mensurirung u. s. w. Musikgelehrtheit zierte ihren Mann und fing an ein gesuchter Artikel zu werden. Leo X. und Cardinal Bibbiena redeten einem alten Secretär so lange ein, er sei ein wahres Musikorakel, bis er es glaubte (freilich war Bibbiena, wie Jovius sagt, ein „mirus artifex hominibus aetate vel professione gravibus ad insaniam impellendis"). Gelegentlich setzte sich sogar eine königliche Feder in Bewegung, wie noch im 17. Jahrhundert Don Joao IV. von Portugal einen eigenen Tractat zur „Lösung einiger Zweifel" über Palestrina's Messe *Panis quem ego dabo* (Respuestas à las dudas, que se pusieron a la Missa etc. Lissabon 1654) und eine „Defensa de la Musica contro la errada opinion de Obispo Cyrillo Franco (Lissabon 1649) schrieb. Freilich hatte in Portugal schon mehr als ein Jahrhundert vorher der Bischof Hieronymus Osorio (1506—1580) in einer Abtheilung seiner acht Bücher „de regis institutione et disciplina" (gedruckt 1688) bewiesen: es sei „Musica regibus maxime necessaria, cantu ad flectendum animum nihil efficacius."

Zugleich fingen, wie es in dem Zeitalter des Humanismus nicht anders sein konnte, die von den Niederländern glücklich gebannten Gespenster des Boethius, Aristoxenus u. s. w., wieder an beträchtlich zu spuken. Franchinus Gafor liess, wie er selbst erzählt, die Schriften des Manuel Briennius, Baccheus, Aristides Quintilianus und Ptolemaeus aus dem Griechischen in's Lateinische übersetzen.[1]) Plutarch's Tractat über Musik fand einen Uebersetzer am gelehrten Secretair Cesare Borgia's Carl Valguglio (es ist charakteristisch, dass er 1498 zu Brescia vor Schrecken über eine Geistererscheinung starb). Georg Valla von Piacenza (st. 1499 zu Venedig) übertrug die Isagoge des Euclid und des Cleonidas in's Lateinische. Denn das Griechische blieb denn doch

1) „Manuel Briennius et Baccheus atque Aristides Quintilianus et Ptolemaeus, quorum commentaria e graeco in latinum opera nostra accuratissime conversa sunt" (aus der an Johann Grolier gerichteten Vorrede des Werkes „De harmonia musicorum instrumentorum", Mailand 1518).

immer trotz aller Gräcomanie jener Zeiten, wo gelegentlich selbst Damen den Homer und Plato im Original lasen, und Päpste, wie Paul III. und IV., wie geborene Griechen redeten, ein geistiger Vorzug der Auserwählten. Was nun Gafor aus seinen griechischen Tractaten gelernt, das lehrt er sofort mit einer Freude, die wirklich etwas Naives hat, in seinem Tractat *De harmonia musicorum instrumentorum*. Da wird der Ton wieder die „Ausbreitung der harmonischen Stimme" („erit ergo sonus harmonica vocis extensio"), da wird das chromatische und enarmonische Geschlecht umständlich behandelt[1]) und letzteres nach alter Art das „Dichte" (spissum seu densum) genannt.[2]) Da kommen Sätze vor, wie: „fit nempe disjunctio seu diezeusis (so!) quoties duo tetrachorda toni medietate separantur." Da werden, nach Bryennius Isotoni soni und Antisoni soni unterschieden. Gafor lehrt die Tontheilung nach Philolaos,[3]) die Unterscheidung der drei Genera nach Archytas und Didymus[4]) und endlich gerieth er gar auf planetarische Mystik: die Planeten, behauptet er, geben männliche, weibliche und vermischte Töne; „Luna promiscuum dat sonum (Mercur eben so), Venus femininum dat sonum, Sol masculinum edit sonum" u. s. w. Nicht nur gegen Tinctoris, auch gegen Gafor's eigene Schriften aus der Zeit, bevor er von dem griechischen Baume der Erkenntniss gegessen, ist dieses Buch ein schlimmer Rückschritt in unfruchtbare Antiquitäten und trübe Phantastik. Die Zeitgenossen dachten anders. Gafor's Biograph Melegulus meint: „man müsse bekennen, die Musik sei von den Alten begründet, aber erst von Gafor vollendet worden,"[5]) und Lucinus Cornago eröffnet Gafor's Practica Musicae mit einem an Lodovico Moro gerichteten Preisgedichte, worin es heisst: die Musik sei nun erst wieder vom Styx heraufgeholt worden.[6]) Das einzige Diffinitorium terminorum musicorum von Tinctoris mit seiner praktischen Brauchbarkeit weht diese schwere Gelehrsamkeit wie Spreu in alle Winde.

Pietro Aron lenkt endlich wieder anf die richtige Bahn ein. Sein italienisch geschriebener Toscanello bleibt ein denkwürdiges Werk durch die freie, geistvolle, man könnte sagen elegante und doch streng wissenschaftliche Art, mit welcher hier der trockenste Lehrstoff behandelt ist. Es ist im Wesentlichen die Lehre des

1) Lib. II. Cap. XIII.
2) Cap. XVIII.
3) Cap. XIV.
4) Cap. XVII.
5) Necesse est confiteri, artem musicam ab antiquis inchoatam, sed ab eo (nämlich Gafor) absolutam fuisse.
6) Prodiit et stygia per te de sede revulsa
Musica, nec notos attulit ipsa modos.
Ecce suas Franchinus opes, sua munera profert u. s. w.

Tinctoris, aber wo sie diesem lehrhaft breit auseinanderflutet, ist hier Alles fast epigrammatisch zusammengefasst. Die Niederländer machten nach wie vor durch lebendige Lehre und Uebung aus tüchtigen Schülern tüchtige Meister.

Unter den Schriftstellern und Theoretikern in Deutschland ist Adam von Fulda noch halb mittelalterlich-mönchisch, der Priester Sebastian Virdung von Amberg liebenswürdig treuherzig, grundehrlich und naiv-schlicht, Ottomar Luscinius (Nachtigal) fein humanistisch, Martin Agricola mit seiner ungehobelten Versification ungemein ergötzlich — sonderlich tiefgehend keiner. Die folgenden, wie der Breslauer Virgil Haug, Lucas Lossius, Heinrich Faber von Braunschweig, Heinrich Faber von Lichtenfels, Wolfgang Figulus u. A., schreiben musikalische Katechismen zu Nutz und Lehre der Jugend mit pädagogischer Einsicht, so knapp und präzis und auf unmittelbare Praktik abzielend, wie möglich. Der Nürnberger Johann Cocleus (Dobnek, 1479—1552) bringt dagegen in seinem „Tetrachordum musices" (1512 und 1520) eine merkwürdige Mischung von Mittelalter und Humanismus: die Musik wird noch in das Quadrivium der Mathematik eingereiht[1]) und die unendlichen Divisionen und Subdivisionen, welche die ersten Blätter füllen, erinnern auf das stärkste an die endlosen „Genus" und „Species" der Scholastiker. Daneben gibt er die Kritik des diatonischen, chromatischen und enarmonischen Geschlechtes wörtlich nach Aristides Quintilianus, und macht Versuche im Metrum elegiacum, Sapphicum, Jambicum und Choriambicum, die Notenmensurirung mit der antiken Rhythmik und Metrik zu verschmelzen. Das gelehrte Büchlein war gleichwol ausdrücklich für die Schuljugend von St. Lorenz in Nürnberg bestimmt. Uebrigens war auch Glarean sein Schüler. Weit bedeutender ist Andreas Ornitoparchus aus Meiningen. Er hegt für seinen Zeitgenossen Franchinus Gafor die grösste Verehrung (über einen Organisten in Prag ist er äusserst ungehalten, weil sich dieser unterfing, von Gafor nichts zu halten). In der That hat Ornitoparch einen dem Mailänder Gelehrten sehr analogen Zug, lehrte auch, gleich diesem, öffentlich Musik (in Tübingen, Heidelberg und Mainz). Sein „Musicae activae Micrologus" (Leipzig, zuerst 1517 und dann öfter) verhält sich allerdings zu der ihm innerlich verwandten Practica Gafor's wie die enge, düstere Schulstube zu dem auch ziemlich düstern, aber doch grossräumigeren, stattlicheren Hörsaale des Professors. Aber es ist

1) Totum enim matheseos quadrivium circa quantitatem versatur. Arithmetica quidam circa multitudinem absolute. *Musica circa multitudinem ad aliam relatam.* Geometria circa magnitudinem secundum se et sine motu. Astronomia circa magnitudinem mobilem. (Tetrachord. I. 3.)

ein körniges Buch, das mehrere Auflagen erlebt hat [1]) und noch 1609 von John Dowland in's Englische übersetzt wurde. Charakteristisch für die Zeit sind die vier Dedicationen des mässigen Büchleins (von jedem der vier Bücher, in die es getheilt ist, eine) und die nach der Zeit Weise beigegebenen lateinischen lobpreisenden Gedichte guter Freunde, besonders ein Magister artium Philipp Surus von Miltenberg nimmt den Mund ungemein voll. [2]) Auch Ornitoparch selbst gibt seinem Büchlein einen poetischen Geleitsbrief mit in die Welt und verwahrt sich auch im Texte verschiedentlich gegen die Zoile und Thersite (wie er sie nennt).

Der Ruf eines Tinctoris und Gafor reichte aber noch über Meiningen und Tübingen und Prag hinaus. Vier Jahre vor Ornitoparch's Microlog (1513) erschien in Krakau das musikalische Lehrbuch eines Stephan Monetarius (aus Kremnitz in Ungarn, Musiklehrers des Wiener Gymnasiums) unter dem Titel „Epithoma utriusque musices practicae", worin Gafor fast auf jeder Seite citirt wird, aber auch Tinctoris u. s. w. Und der gelehrte Gastwirth von Abensberg, Johannes Aventinus, sagt in seinem Buche „Musicae rudimenta admodum brevia" (1516) zu Gafor's Lob: Omnium quos ego quidem de re musica legerim (de recentioribus loquor) unus Franchinus Gaforus rem ipsam tenet atque erudite explicat." Der Drang zu lernen, was es in der weiten Welt eben Grosses und Gutes gab, war sehr lebhaft, er trieb zuweilen die Lernbegierigen von Ort zu Ort — Ornitoparch rühmt sich fünf Königreiche und 340 Städte besucht und zwei Meere beschifft zu haben. [3]) Auch Gafor trieb sich lange genug in Italien von Ort zu Ort, ehe er in Mailand als „regius musicus et delubri Mediolanensis phonascus" [4]) eine bleibende Stätte fand. Die Bücher der Zeitgenossen wurden fleissig benutzt. Gafor redet verächtlich von Bartolomeo Ramis-Pareja, dass er es gewagt, in Bologna als ein „Illiteratus" öffentlich zu lesen, aber er selbst besass und studirte fleissig den „de Musica Tractatus" dieses „Illiteraten" und schrieb eigenhändig Anmerkungen an den Rand. [5])

1) Die Ausstattung ist ganz seltsam altfränkisch: auf dem Titelblatte stehen zwei derbe Figuren in deutscher Ritter- und Ritterdamentracht mit der Beischrift „Orpheus-Evridice", sie halten ein Votivtäfelchen mit einem notirten Duett. Der Text ist in gothischen Lettern gedruckt.

2) Unter andern kommt darin der Vers vor: „ergo λύρας faxis ne videris ὄνος."

3) Microlog. III. Buch.

4) So nennt er sich auf den Titeln seiner Bücher „Angelicum ac divinum opus Musicae" und „De harm. music. instrum." Das Verzeichniss seiner Irrfahrten mag man bei Fétis, Biogr. univ. 3. Band S. 376 nachlesen.

5) Das Exemplar befindet sich jetzt im Liceo filarmonico zu Bologna. In zwei solchen Randanmerkungen beruft sich Gafor mit Citat nach Capitel u. s. w. auf seine (mea) Practica musice. Das Liceo filarm. besitzt

Giovan Maria Lanfranco citirt in seiner „Scintille di Musica" (Brescia 1533) den Ornitoparch, den Glarean, sogar den Bernardin Bogentantz, dessen Rudimenta utriusque cantus erst 1528, also nur fünf Jahre vor Lanfranco's Buche erschienen waren, und den Nicolo Vuollico, das ist den Franzosen Nikolaus Wollik (aus Ancerville bei Bar le Duc), der übrigens auch im Musico Testore des Zaccaria Tevo als Nicolo Bolicio vorkommt, und dessen „Opus aureum Musices castigatissimum" (1501 in Cöln) und dessen „Enchiridion Musices" (Paris 1509) allerdings in Ansehen standen und wiederholte Auflagen erlebt hatten. Ein anderer, etwas älterer französischer Musikschriftsteller Jacobus Faber Stapulensis (eigentlich Jacques Lefèbre aus Étaples bei Amiens) stürzte sich in seinen 1496 zu Paris erschienenen „Elementa musicalia" (1510, 1552 neu unter dem Titel Musica demonstrata) kopfüber in ganz abstracte antike Theorien und Intervallenrechnereien, während der Musiker Maximilian Guillaud aus Châlons-sur-Saône in seinem 1554 zu Paris erschienenen Büchlein „Rudimens de musique pratique, réduits en deux briefs traittez" nach Art der musikalischen Katechismographen in Deutschland Alles so klar, kurz und auf praktische Musikübung gerichtet hinstellte, wie nur möglich — eine Arbeit, die an Thomas Morley's später (1597 zu London)[1]) erschienener „plaine and easie introduction to practical musicke" ein treffliches Seitenstück fand. Trotz der im Grunde sehr wenig zweckmässigen Form eines Dialogs ist Morley's Buch von bedeutendem Werthe.[2])

In Spanien erlebte Franz Tovar's „Libro de musica practica" drei Auflagen (1510, 1519, 1550, alle drei in Barcelona). Diese Popularisirungsversuche stehen ganz eigenthümlich neben den gelehrten lateinischen Tractaten — sie waren aber eben eine dringende Forderung der Zeit, der sich sogar Franchinus Gafor nicht völlig entziehen konnte, denn trotz des lateinischen Titels ist sein „Angelicum ac divinum opus musice" (1508) in italienischer Sprache abgefasst, wie Gafor erklärt, um der „Illiterati" willen, welche seine und anderer würdiger Autoren lateinische Schriften

übrigens handschriftlich ein ungedruckt gebliebenes Werk Gafor's: Franchini Gaforii Laudensis, Musices professoris, tractatus practicabilium proportionum ad venerandum Dominium Coradolum Stanga, Doctorem egregium ac S. Antonii Cremone prepositum". Fétis lässt diese Handschrift unerwähnt.

1) Cardanus tadelt ihn und meint: „Consideratio de commate et schismate est potius ambitiosa quam utilis" (Werke, Band X. S. 107).

2) Burney's nicht ganz günstiges Urtheil (Hist. of M. 3. Band S. 99 und 100) ist wohl zum guten Theile auf Rechnung des Umstandes zu setzen, dass B. die Brauchbarkeit zu sehr nach dem Standpunkte moderner Musik beurtheilt und darum viel Unnützes zu finden glaubt, Anderes vermisst u. s. w.

nicht verstehen (per non intendere le opere nostre et de altri degni auctori latini). Gerade umgekehrt wurde Steffano Vanneo's ursprünglich italienisch geschriebenes Buch „Recanetum de musica aurea" (der Verfasser war 1497 in Recanati bei Ancona geboren) von dem Veroneser Vincentius Rosettus ins Lateinische übersetzt und in dieser Gestalt 1533 zu Rom gedruckt. Pietro Aron's „harmonische Institutionen" erschienen 1516 in Bologna zugleich im italienischen Original und in einer von Giovan Anton Flaminio besorgten lateinischen Uebersetzung. In Deutschland schrieben Virdung und Martin Agricola ihr derbes Deutsch, dagegen der Schweizer Heinrich Loritz (Loritus) von Glarus, genannt Glareanus (geb. 1488), sein weltberühmtes Dodecachordon (Basel 1547)[1]) in einem Latein verfasste, neben dessen Spiegelglätte und antikem Schliff Gafor's ungefüge Latinität fast barbaristisch aussieht. Syntaxis ornata, elegante Idiotismen, Numerus oratorius, alle Augenblicke in den Text eingeflickte antike Schwurworte („Hercules" und „Jupiter"), gelegentliche griechische Brocken, ganz wie in den Briefen des Kaisers Augustus beim Sueton oder den Briefen Cicero's an Atticus — majestätisch genug drapirt sich Glarean mit der antiken Toga, aber glücklicher Weise birgt die antike Maskerade ein classisches Buch. Wie fast hundert Jahre früher Tinctoris, nur weit eingehender, illustrirt Glarean seine Lehren durch Beispiele aus den besten Meistern der Zeit. Wie Tinctoris an Okeghem, so findet Glarean an Josquin einen Meister, der unverkennbar sein ganzes musikalisches Denken und Wissen beherrscht. Gafor geniesst Glarean's volle Hochachtung, „durch ihn sei er erst zum Verständnisse des Boethius gelangt;"[2]) aber er lässt Gafor's Standpunkt weit hinter sich. Der Grundgedanke des Buches, es gebe nicht blos acht, sondern zwölf Tonarten, ist mit sehr scharfsinniger Begründung, mit einer Menge anregender Ausblicke und treffender Bemerkungen ausgeführt, mit den alten Griechen wird dabei ein ganz eigenes Compromiss geschlossen. Aber sogar auch etwas vom Vasari steckt in diesem Dodecachordon. Wie jener Aretiner, der anziehender schrieb als malte, der Begründer der biographischen Malergeschichte, ist Glarean Begründer der Musikerbiographieen; wie bei Vasari spielt bei ihm die novellenartige Anekdote, die Erzählung eines gelungenen

1) Glarean selbst war mit der Ausgabe und ihrer Correctheit gar nicht zufrieden. In einem Exemplare, wo die Druckfehler von Glarean eigenhändig verbessert sind, steht die gleichfalls von ihm selbst beigeschriebene Bemerkung: „Anno a Jesu Christi natali MDXLVIII Glareanus jam LX annos natus hunc codicem, librarii culpa dopravatum, propria manu emendavit, quantum necessarium visum fuit." Dieses kostbare Exemplar bot Asher & Comp. in Berlin zum Verkaufe aus.

2) Er tadelt ihn aber auch freimüthig. (Dodec. S. 60).

Witzes u. dgl. m. eine Hauptrolle. Und trotz aller Einwendungen, welche gründlichere Kenntnisse und eingehende Kritik erheben mögen, bleibt Glarean wie Vasari unschätzbar — man möge sich nur beantworten, wie viel wir ohne sie entbehren müssten! Der Hauptwerth von Glarean's Buch besteht bei Weitem im Texte, nicht, wie stets hervorgehoben zu werden pflegt, darin, „dass er uns eine Anzahl Compositionen alter Tonsetzer erhalten.“ Nimmt man einzelne ganz werthlose Nummern aus (wie das musikalische wohlgelungene Pensum und Dilettantenstück eines Studenten Adam Luyr, dem Glarean die Ehre der Aufnahme erwiesen), so finden sich alle jene Stücke auch anderweitig in Petrucci'schen und anderen Drucken — ja Glarean's[1]) Exempel, bei denen ihm oft irgend ein exquises Kunststück Grund genug war sie aufzunehmen, haben entschieden schädlich gewirkt, weil man sich gewöhnt und sich dabei beruhigt hat, grosse Meister wie Okeghem, Josquin, Mouton u. s. w. nach irgend einer abstrusen, ungeniessbaren Canonstudie zu beurtheilen — und für's Uebrige genug gethan zu haben meint, wenn man Glarean's Urtheile über sie kurz und gut abschrieb.[2])

Ungefähr gleichzeitig mit dem Dodecachordon erschien Hermann Finck's (Grossneffen des „hochberümbten“ Heinrich Finck) Practica musicae (1556), ein vortreffliches Buch, das in manchen Beziehungen sogar vor Glarean's Prachtwerk ganz erhebliche Vorzüge hat, wozu man gleich vor Allem die schlichte, unaffectirte Latinität rechnen könnte. Des braven Nürnberger Cantors Sebald Heyden Buch „De arte Canendi“ hat ganz denselben Zug: es ist eines der classischen Musikwerke, deren Werth die Jahrhunderte nicht zu zerstören vermocht haben — überall tüchtige und gründliche Gelehrsamkeit, kurz und gut und ernst, und ohne viel Wesens damit zu machen, vorgetragen. Aehnliche, aber noch einfachere und noch anspruchslosere Werke sind Gregor Faber's „Musices practicae Erotematum Libri duo“ (Basel 1552 und 1553), gleich dem Dodecachord mit Stücken von Okeghem, Josquin (das Stabat mater, auch eine sehr interessante Solmisationsétude), Brumel u. s. w. illustrirt, und Ambrosius Wilphingseder's „Erotemata“ (1563), die eigentlich zu den musikalischen Katechismen gehören, und von denen 1583 eine Uebersetzung als „Teutsche Musica der Jugend zu gut gestellt“ erschien, so wie auch Georg Rhaw (Rhau) sein 1530 zu Wittenberg erschie-

1) Glarean datirt die kunstvolle Contrapunktik von Okeghem an; von Dufay u. s. w. schweigt er. Anderwärts hat der Ruhm Dufay's noch sehr starken Nachklang. So sagt Fra Angelico da Piccitono in seinem Fior Angelico (1547) „Guglielmo Duffai, Musico eccellentissimo, anzi di tale eccellenza che alli tempi suoi teneva il primo luogo et il sopremo grado fra tutti gli altri musici.“ (B. I, Cap. 22.)

2) So Forkel und Andere.

nenes kleines musikalisches Compendium ausdrücklich betitelt: „Enchiridion utriusque musicae practicae, ex variis musicorum libris pro pueris in Schola Vitebergensi congestum.“ Aber es nahmen von dem Büchlein noch ganz andere Leute Notiz als nur die Wittenberger Schuljugend. Fra Angelico da Piccitono nennt in der Vorrede seines „Fior angelico di Musica“ (Venedig 1547) unter den „höchst würdigen Autoren, in deren Lichte er den süssen und harmonischen Pfad gewandelt,“ [1]) auch den Giorgio Rhau neben Sebaldus Heyden, Lodovico Fogliano und Andern. Der hier mit genannte Lodovico Fogliano oder Fogliani aus Modena schlägt freilich einen ganz andern Weg ein als jene deutschen Schulmeister und ist wiederum einer der tiefsinnigen Musikhierophanten, die es lieber mit den blassen aber ehrwürdigen Schatten antiker Musiker als mit modernen rothbäckigen Schulknaben zu thun haben mochten: er vertritt in seiner Musica theorica docte simul et dilucide pertractata (Venedig 1529) das musikalische System des Ptolemaeus (gegen jenes des Pythagoras) und erklärt insbesondere gegen die allgemeine Ansicht der Gelehrten seiner Zeit das mi-fa als Apotome (nicht als Limma, d. i. als grossen, nicht als kleinen Halbton), was ihm G. B. Doni hoch anrechnet, da er Irrthümer dieser und ähnlicher Art „aus den Finsternissen der damaligen Unwissenheit hervorgeholt und berichtigt habe.“ [2]) Wir werden dem grundgelehrten Manne wieder begegnen, wo wir ihn am wenigsten suchen würden, unter den Frottolisten, und obendrein rührt eine der tollsten Narrenspossen, ein burleskes Quodlibet, von ihm her, bei welchem die drei oberen Stimmen ein Pasticcio (damals) bekannter Liedanfänge durcheinandermengen, während der ernste und weise Bass vergebens im Namen der gesunden Vernunft Einsprache thut und seinen drei Mitsängern unaufhörlich zu Gemüthe führt, was sie da vorbringen seien lauter „fole e chiachiere“, endlich aber — drei Narren machen den vierten — nicht unterlassen kann mit einzustimmen. Aber es ist in dieser Tollheit viel Methode, und die mosaikartige Zusammensetzung aller dieser Liederbrocken in ihrer Art ein Meisterstück.[3])

1) „Sequitato dunque il calle et le vestigie de alcuni dignissimi autori col lume de gli quali per questo dolce et harmonioso sentiero caminando, penso non poter errare.“

2) „ch'egli cavò dalle tenebre dell' ignoranza di quel tempo.“ (G. B. Doni, Opere Band I, S. 368.)

3) Das Stück steht in Petrucci's grosser Sammlung Frottole, im 9. Buch fol. 38—39. Der Discant beginnt mit dem bekannten (auch von Japart bearbeiteten) *Fortuna dun gran tempo*, an das er sofort ein Scherzlied knüpft *„Scaramella“*. [Die Verbindung dieser beiden Lied erscheint in damaliger Zeit stehend gewesen zu sein. Wir begegnen ihr noch einmal wieder bei Josquin. Kade.]

Will man die Geistesarbeit dieser Männer, die ausser ihrer musikalischen insgemein eine nicht gewöhnliche allgemeine Bildung besassen, mit einem überschauenden Blicke zusammenfassen, so wird man sofort bemerken, dass sie sich in zwei Gruppen theilen. Auf der einen Seite stehen Mathematiker, die abstract Speculirenden: die Tontheiler, Intervallmesser und Proportionenrechner. Sie knüpfen alle unmittelbar durch die kirchlichen Musikschriftsteller (Scriptores ecclesiastici de musica, wie Fürstabt Gerbert sie nennt), denen sie sich anschliessen, oder aber unmittelbar durch Studium der wieder hervorgesuchten Tractate eines Ptolemaeus u. s. w. an die überlieferten antiken Musiklehren an, wobei denn Kirchentöne und antike Modi, Tetrachorde und Hexachorde, die Guidonische Hand und die „griechische Hand“ (manus graeca, eine Bezeichnung, die wenigstens Hugolinus von Orvieto für das antike Tonsystem mit seinen Tetrachorden und langathmigen Tonbenennungen braucht) als etwas Zusammengehöriges, ja Zusammenstimmendes behandelt werden. Wer nicht ganz einseitig Mathematiker ist, wie Faber Stapulensis, berücksichtigt auch die Lehren der Mensuralnotirung, die in ihrer Weitläufigkeit und verwickelten Spitzfindigkeit allerdings sich den anderweitigen tiefsinnigen musikalisch-theoretischen Speculationen ebenbürtig anreihen durfte, und den Contrapunkt, insofern dieser aus dem gesetzmässig zulässigen Zusammenklingen der Intervalle hervorgeht. Der plane Gregorianische Gesang und der mensurirte Figuralgesang eröffnen der Forschung, der Darlegung des Wissens ein weites Feld — und wenn Franchinus Gafor sein Hauptwerk „musica utriusque cantus practica“ nannte, so ist ein Seitenblick auf das Jus utrumque, dem hier die Musik an Werth und Würde gewissermassen gleichgestellt werden soll, nicht zu verkennen. Aus dieser gelehrten Körperschaft zweigten sich vom 16. Jahrhunderte an die Schulmänner, die Pädagogen ab, welche jenen gelehrten Arbeiten wiederum die praktische Seite abzugewinnen suchten, überall nur die letzten, unmittelbar verwendbaren Resultate herausgriffen und sie in ganz populäre Form, zuweilen in die Form von Fragen und Antworten, wiewohl oft in lateinischer Sprache vortrugen, — denn der Gymnasiast, der Klosterschüler verstand ja Latein — und es gab endlich der Sache noch immer etwas Distinguirtes, etwas nach höherer gelehrter Bildung Deutendes, wodurch man zwischen sich und dem gemeinen Volk der Geiger, Pfeifer („tibicines fidicinesque“ sagt Glarean mit einem verächtlichen Seitenblicke) die gehörige Schranke zog.

Auf der andern Seite standen die Lehrer, welche die Musik nicht als blosse Sache der Gelehrsamkeit, sondern als Kunst, als Vermittlerin des Schönen ansahen. Daher sie sich denn gerne auf die grossen Meister und deren Werke beriefen; und dass ihre

Werthschätzung noch einen ganz anderen Massstab hat, als nur das richtige Einhalten wirklicher oder imaginärer Satzregeln, beweist schon der Umstand, dass gerade jene Werke, welche von ihnen als die vortrefflichsten gerühmt werden, auch noch uns, die wir unseren Geschmack an einer von Grund aus anderen Musik gebildet haben, als vorzugsweise trefflich erscheinen. Den eigentlichen ästhetischen Gehalt dieses oder jenes Musikwerkes in Worte zu fassen war freilich von jeher eine sehr schwierige Aufgabe, und was von der Schönheit überhaupt, gilt ganz insbesondere von der musikalischen. „Fragen wir, wie und wodurch das Schöne diese Gewalt über uns ausübt, durch welche Mittel es die unendliche Fülle des Göttlichen in die engen Grenzen einer sinnlichen Erscheinung einzuschliessen vermag: dann steht ein Räthsel vor uns.“[1]) Dem neuerlich so oft angewendeten Nothbehelf der Bilder- und Gleichnisssprache begegnen wir in einer sehr merkwürdigen vereinzelten Aeusserung Glarean's, der die Tonsätze Isaak's mit Meereswellen vergleicht, die einen Felsen umspülen. Als im Laufe des 15. Jahrhunderts das Antike mehr und mehr zum Werthmassstabe für alles Moderne gemacht wurde, suchte man endlich auch für die rein ästhetische Frage der Musik Antwort und Belehrung bei den Griechen. Daher denn, vor Allem in Italien der Renaissance, die Partei der Hoch- und Feingebildeten endlich auch an das Musikwerk und Musikwesen der Zeit die griechische Elle legt, um achselzuckend zu versichern, hier sei von alle dem, was der göttliche Platon von der Musik verlangt und erwartet, eben gar nichts vorhanden, und daher sei es auch gar kein Wunder, wenn diese völlig ungriechische Kunst gar kein Wunder wirke, weder Hüftweh heile, noch Leute, welche Häuser in Brand zu stecken im Begriffe sind, davon abhalte, was (und mehr dergleichen) die antike Musik nach dem Zeugniss eines Plutarch u. A. doch wirklich und wahrhaftig gethan. In gewissen geistreichen Florentiner Kreisen war diese Ansicht in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts ein vollkommener Glaubensartikel. Das Aeusserste hierin ist vielleicht Vincenzo Galilei's im J. 1581 erschienener „Dialogo della Musica antica e moderna.“ Die grossen Lehrer der alten contrapunktischen Musik, wie Gafor, Glarean, Zarlino, waren viel zu wohlgeschulte Musiker und kannten den Preis, um welchen allein eine tüchtige contrapunktische Schulung zu erwerben war, viel zu gut, um ihr sicheres, redlich erworbenes Besitzthum gegen die Ixionswolke der antiken oder für antik gehaltenen Musik hinzugeben. Glarean ist obendrein des guten Glaubens, Vermittelungs- und Anknüpfungspunkte finden zu können — Josquin ist ihm ein Virgil, Pierre de la Rue ein

1) Zeising „Aesthetische Forschungen“ S. 1.

Horaz u. s. w. (wogegen Zarlino sehr richtig bemerkt, eine solche Vergleichung sei durchaus unstatthaft), und Johannes Otto glaubt an den Messen der grossen Meister die ganzen musikalischen Schönheitsgesetze im reinsten Sinne Platon's nachweisen zu können.[1]) Alles dieses waren schon unverkennbar jene höheren Fragen der Aesthetik, auf welche die echten musikalischen Mathematiker nicht einmal geriethen. Ob man mit Hülfe ihrer Tetrachorde, ihres syntonischen Geschlechtes, ihres Limma u. s. w. Josquin'sche Motetten oder Pindar'sche Epinikien anstimme, galt ihnen eigentlich ganz gleich. Aber die redliche Arbeit dieser Männer über die tiefsten Grundlagen der Musik in's Reine zu kommen, für das blitzschnell vergehende Luftgespinnst der Töne eine feste, unverrückbare Grundlage zu finden, ist wichtig und ehrwürdig wie jedes reine Streben nach Wahrheit. Dass auch sie vor Allem die Belehrung in den antiken Autoren suchten, lag im Geiste ihrer Zeit, glaubte man doch dort Belehrung für Alles und Jedes suchen zu müssen.

Aber eben weil sie in ihrer einseitigen mathematischen Strenge völlig ausser Acht liessen, dass die Musik kein Complex mathematischer Formeln, sondern ein wohlgeordneter Tonsatz noch ganz andere Gesetze habe als nur arithmetische, so gerieth ihre Speculation oft auf ganz andere Resultate, als wie sie die Kunstübung bereits erzielt und thatsächlich zur Geltung gebracht hatte. Erkannte der abstract rechnende Verstand Dissonanzen als schwer fassliche Verhältnisse, so musste er sie eben deswegen für praktisch unbrauchbar erklären; und schien es nicht ein vollkommener Widerspruch, dass die Dissonanz einen guten Zusammenklang (eine Consonanz) geben könne?[2]) Die einseitige Speculation,

1) Siehe seine Vorrede zu den „Missae tredecim quatuor vocum a praestantissimis artificibus compositae“ (Nürnberg, Graphäus 1539). Der gelehrte Musikfreund citirt ganz ausdrücklich: „Atque hic videmus eruditos musicos diligenter eam regulam secutos esse, quam apud Platonem de melodiis Socrates praescribit: ὅτι δεῖ ἀναγκάζειν τὸ μέλος ἕπεσθαι τῷ λογῳ καὶ μὴ λόγον τῷ μέλει. Hoc est: quod musicus debet melodiam cogere, ut sequatur verba, non verba melodiam. Cum enim in istis Ecclesiae vocibus maxima insit gravitas, etiam musicis sonis decentem gravitatem induerunt artifices“ u. s. w. Die Florentiner erklärten umgekehrt der contrapunktischen Musik gerade wegen jener Stelle Platon's den Krieg. Caccini sagt in der Vorrede der Nuove musiche: „questi intendentissimi gentiluomini (nämlich Bardi u. A.) mi hanno sempre confortato e con chiarissime ragioni convinto à non pregiare quella sorte di musica, che non lasciando bene intendersi le parole, guasta il concetto et il verso, ora allungando et ora scorciando le sillabe per accomodarsi al contrappunto, laceramento della poesia, ma ad attenermi a quella maniera cotanto lodata da Platone et altri filosofi, che affermarono, la musica altro non essere, che la favella e l'ritmo et il suono per l'ultimo, e non per lo contrario.“

2) Artusi sagt in seinen Imperf. della mod. mus. von den Dissonan-

die einst aus dem analogen Grunde, nichts sei besser als die vollkommene Consonanz und letztere daher unter allen Bedingungen gut, zu dem aus lauter vollkommenen Consonanzen bestehenden Popanz des Hucbald'schen Organum geführt hatte, musste daher die Dissonanzen entweder ganz verbieten (so Hugolin von Orvieto) oder konnte höchstens ein gleichsam heimliches Vorüberschlüpfen derselben gutheissen. Damit stand nun dann freilich in vollem Widerspruche, wenn Josquin in seinem Miserere, in seinem Liede *Douleur me bat* die herben Zusammenklänge der kleinen Secunde, der grossen Septime nicht nur nicht vorüberschlüpfen lässt, sondern sie dem Zuhörer erst noch recht absichtlich fühlbar macht. Andreas Papius von Gent findet, dass der Berechnung nach die Quarte ein ganz leicht fassliches Zahlenverhältniss darstellt, und ereifert sich sofort ganz unglaublich darüber, dass die Musiker dieses herrliche Intervall nur mit einer gewissen Zurückhaltung, nur unter vielfachen Vorsichten brauchen. Er schreibt ein Buch „de Consonantiis" (1581) ganz eigens zu Schutz und Trutz „seiner Quarte"[1] (er nenne sie sein, weil er sie aus ihrer bisherigen Sclaverei erlöse, sagt er).[2] Er experimentirt aber auch, sogar mit Zuhilfenahme eines Echo vor der Wyngaertpoorte zu Leuven;[3] er begeht einmal den frommen Betrug, dass er den Schlussaccord im Benedictus der Messe *Philomela praevia* von Claudin statt a $\bar{c}$ $\bar{e}$ mit g $\bar{c}$ $\bar{e}$ singen lässt, und zu seiner unendlichen Genugthuung nimmt kein Mensch daran Aergerniss.[4] Papius ist über diesen Erfolg so erfreut, dass er die Tonsätze durchweg mit *ut fa la* (d. i. dem Quart-

zen: „questo novo modo, che la dissonanza diventasse consonanza e la consonanza dissonanza." Allerdings rügt er den nach seiner Meinung allzu unmotivirten und zu ungenirten Gebrauch der Dissonanzen, die er nur durchgehend (accidentalmente) gebraucht wissen will. Die scheinbar gute Wirkung der Dissonanzen ist eine Täuschung der Sinne (un inganno fatto al senso), welche der Verstand sehr wohl als solche erkennt (l'inteletto consosce l'inganno fatto al senso). Vincenzo Galilei meint: das einzige Gute, das man dem Contrapunkt zu danken habe, sei der richtige Gebrauch der Dissonanzen: „Non ha altro d'ingegno et di raro il moderno Contrapunto, che l'uso delle dissonanze, quando però elle sono con i debiti mezzi accomodate et con giuditio resolute." (Dialogo Seite 87.)

1) Der volle Titel lautet: „And. Papii Gandensis de Consonantiis, seu *pro diatessaron* libri duo. Antverpiae. Ex officina Christophori Plantini, Architypographi Regis MDLXXXI." Die beigesetzte Approbation der Censur ist lustig genug: „Approbatio. Haec de Consonantiis Andreae Papii disputatio ad illustrationem artis propositae imprimi et evulgari poterit, nihil enim quod Catholicam fidem laedat in ea inventum est, quod attestor: Waltherus van der Steeghen S. Theologiae Licentiatus, Canonicus Antverpiensis."

2) Seite 61.

3) Seite 54.

4) Seite 206.

sextaccord) geschlossen wünscht, welchen Zusammenklang er dem „bis zum Himmel erhobenen *ut mi sol*“ (dem tonischen Dreiklang) weit vorziehe.[1]) Wenn ein Zusammenklang, dessen Verhältniss sich durch 3 : 4 ausdrücken lasse, eine Dissonanz sein solle, wie könne denn Terz und Sexte mit ihren weit verwickelteren Verhältnissen für eine Consonanz gelten?[2]) Octave, Quint, Terz und Sexte — eine jede könne für sich stehen und bleibe consonirend; die Quarte aber, nach der Meinung der Musiker, als Dissonanz könne es nicht; sobald man aber unter diese sogenannte Dissonanz eine Quinte u. s. w. setze, solle sie sofort consonirend werden![3]) Die an sich schlechte Secunde werde durch den Bass, den man darunter setzt, niemals in einer solchen Weise entschuldigt; in Wahrheit aber bedürfe die brave (proba et perfecta) Quarte gar keiner Entschuldigung durch den Bass, da man das Ganze nicht, wie die Musiker wollen, nach dem Basse taxiren, sondern jedes Intervall eines Zusammenklanges an und für sich betrachten müsse.[4]) Die Quarte allein solle der Erlösung (salvationis) bedürfen, aber dann selbst durch die in ihren Proportionen weit unvollkommenere Terz erlöst werden können.[5]) So kommt er auf den Punkt, die Quarte für unbedingt wohlklingend und brauchbar zu erklären — zum vollen Widerspiele der Praktiker.

Wie aber die tiefste Speculation, wenn sie einmal von bestimmten, für unverrückbar gehaltenen Voraussetzungen ausging, zuweilen die einfachsten klar vor Augen liegenden Wahrheiten übersah, beweist unter anderen der Umstand, dass die Intervallberechnung, die jedes Intervall abstract und an und für sich auffasste, die Erkenntniss einer ganz einfach aufliegenden Sache verhinderte, die Erkenntniss der Intervallumkehrung, kraft deren die Terz zur Sexte, die Quart zur Quinte wird u. s. w. Bei Tinctoris, Gafor u. s. w. findet sich darüber auch nicht die leiseste Andeutung, und nur Nicolaus Burci macht davon eine gelegentliche Erwähnung, als von etwas, das in der Praxis des Contrapunktes, „wie er bei den Ultramontanen und besonders bei den Galliern (Niederländern) geübt werde“, angewendet wird.[6]) Eben

1) ipse finis est ut fa la, quod ego usitato et in coelum a vobis sublato ut mi sol praefero. (Seite 205.)

2) Seite 61.

3) Seite 70 und folgende.

4) Seite 57.

5) Seite 109, nämlich im Sextaccord, z. B. $\overset{4}{g - c}$ und $\overset{3}{e - g}\overset{4}{- c}$

6) In seiner „Defensio Guidonis Aretini“ sagt er im Cap. VI: „de contrapuncto praeticorum, qui ultramontanis et maxime gallicis est in usu“ Folgendes: „Unisonus dat octavam, tertia vero sub tenore dat sex-

so findet sich von unserer auf Accordbildung beruhenden Harmonielehre bei den Theoretikern eigentlich gar keine Spur. Man möge sehen, wie z. B. Ornitoparch aus der Contrapunktretorte allerdings ganze Accorde herausholt, aber gar nicht ahnt, was er da in Händen hat, und dass diese Tongebilde unter sich irgendwelche Verwandtschaften und Beziehungen haben könnten. Es waren aber wiederum die praktischen Tonsetzer, welche diese Gesetze durch den natürlichen Schick und Takt beobachteten, und weil das Ohr endlich ein unbestechlicher Richter blieb. Aus einer einzigen Motette eines der grossen Meister hätte die Musiklehre ganz neue und wunderbare Dinge lernen können, hätte sie nur dafür Augen gehabt. Das Beste musste den angehenden Componisten die Uebung lehren, der an seine eigenen Compositionsversuche geknüpfte Unterricht, den er vom Lehrer erhielt, und das Studium guter Musterwerke. Josquin suchte sich unter seiner singenden Schülerschar die zum Selberschaffen berufenen Talente aus: „zum Fliegen gehören vor allem Flügel," meinte er. Solche begabte Schüler führte er dann den Weg einer fortgesetzten und gesteigerten Uebung, welche sich jedenfalls bewährt hat, denn auf ihm wurden Meister wie Mouton, Richafort, Gombert u. A. gebildet. Nur auf diesem Wege lernte der Schüler die musikalische Form, den architektonischen Aufbau des Tonstückes, die wohlklingende Textur der Harmonie und insbesondere jene tiefere Kunst der fugirten Nachahmungen und der thematischen Arbeit, über welche ihn die geschriebenen Lehrbücher völlig im Dunkeln liessen, allenfalls ganz kurze ungenügende Andeutungen ausgenommen, wie wenn Aron aus der diatonischen Skala durch verzögerten Eintritt der Gegenstimme Nachahmungen bilden lehrt.[1]) Blieben doch diese Dinge noch langehin eine Art

tam, quarta dat qnintam, sexta sub tenore tertiam, similiter octava sub tenore unisonum reddit." Er giebt das Beispiel

Tenor: a b c d e
Organisans: a b g f e

und fährt fort: „Nam g sub secunda litera tenoris erit tertia ad visum, sexta vero quantum ad sonum. Nam si quis de octonario bonarium susceperit necessum est ut sex tantum modo remaneat. Praeterea quarta illa, quae fit sub c dicendo g in sono *re* sonat diapente. Similiter sexta quae fit sub litera d, dicendo f vel fa in sono erit tertia, quia si quis de octonario numero quinque diminuit, necesse est, ut tres remaneant. Ultimo si octavam feceris sub e acuto, similiter e dicendo non est octava proprie ut apparet, sed unisonus. Haec enim, quae maxime ultramontanis cantoribus sunt in practica dum in capellis principum quotidie cantant, cumulavi, ut cupientibus super cantu plano organizare inter quatuor tantum lineas usitatas diversis semitis ac modis aditum habeant patentissimum".

1) So Aron in seiner Pract. mus.

musikalischen „Bauhüttengeheimnisses“, das sich dem Schüler nur an der leitenden Hand des führenden und einweihenden Lehrers erschloss.[1])

Die Theorie der Lehrer lebte mit der Praktik der Tonsetzer im besten Einvernehmen. Tinctoris, Glarean u. A. haben wohl gegen diese und jene Einzelheit irgend einer bestimmten Composition ein gelegentliches Bedenken — aber sie sind von einer Polemik gegen die Praktiker weit entfernt, vielmehr nehmen sie gerne und mit Dank Act von neuen Erwerbungen für die Musiklehre, welche auf dem Gebiete der Kunstübung gemacht worden. Erst nach 1609, als in dem brennenden Drange der Zeit Claudio Monteverde kühne Experimente mit frei eintretenden Dissonanzen, mit Doppeldissonanzen u. s. w. machte, trat ihm und seiner ganzen neuen Richtung die Musiklehre, oder vielmehr in ihrem Namen, Artusi scharf bekämpfend entgegen. Wenn Vincenzo Galilei, G. B. Doni u. A. die ganze bisherige Kunst kurz und gut verwarfen, so geschah es aus ästhetisch-poetischen, nicht aus rein musikalischen Gründen.

Unter sich aber geriethen die gelehrten Theoretiker zuweilen in sehr bösartige Streitigkeiten. Selbst Tinctoris, soweit er sich uns in seinen Schriften zeigt, einer der reinsten Charaktere und wohldenkendsten Männer, entging nicht der Anfeindung, wenigstens erzählt er selbst in der Vorrede seines Liber de natura et proprietate tonorum nicht ohne Humor: es habe irgend ein Wüthender hoch und theuer geschworen, er werde Tinctoris zwingen sein eigenes Buch „von den Proportionen“ aufzuessen. „Das hab' ich lange verzehrt,“ scherzt Tinctoris, „so gut wie Ezechiel, dem jener Geist befahl: Menschensohn, dein Bauch esse und dein Eingeweide fülle sich mit diesem Buche, das ich dir gebe. Denn was heisst denn ein Buch essen anders als seinen Inhalt dem Geiste als Nahrung reichen?“ Nicht alle Gelehrten dachten wie Tinctoris. Dass sie ihren Büchern einen Vortrab überschwenglich lobpreisender Gedichte bewundernder Freunde vorandrucken liessen, war damals eben allgemeine Sitte und fiel so wenig auf, als es auffällt, wenn sich jemand etwa für eine Reise mit Creditbriefen und Empfehlungsschreiben versieht — man kann es entschuldigen, aber wahrhaft unliebenswürdig werden sie, sobald sie es mit Gegnern zu thun haben. Diese nicht blos als Ignoranten, als Dummköpfe und wahre Narren hinzustellen, sondern sie und ihren moralischen Credit zu ruiniren, sie als einen Auswurf, als

1) Man sehe in Dehn's Contrapunkt die lustigen Schilderungen, wie z. B. sogar noch Sarti seine Schüler die tiefsten Mysterien des doppelten Contrapunktes in einem künstlich verdunkelten und dann wieder theilweise von geheimnissvollem Purpurlichte erhellten Zimmer kennen lehrte.

den Abschaum der Menschheit in massloser Sprache zu schildern — das ist der herkömmliche Ton ihrer Polemik, einer Polemik übrigens, deren Bösartigkeit ihr Vorbild in den Streitschriften der Humanisten fand, die ganz in derselben Weise „blitzschnell von wissenschaftlichen Gründen zur bodenlosesten Lästerung übergingen" und „ihre Gegner nicht widerlegen, sondern in jeder Beziehung zernichten wollten."[1] Da es Häupter musikalischer Schulen und berühmte Gelehrte waren, die einander mit geistigen Waffen begegneten, so scharten sich bald hüben und drüben Schüler und Anhänger, Parteien bildeten sich und der Krieg entbrannte mit einer Heftigkeit, von der die Bücher, mit welchen man einander todtschreiben wollte, noch heut ein deutliches Bild geben. Die Streitigkeiten zwischen Nicolaus Burcius und Bartolomeo de Ramis-Pareja, Franchinus Gafor und Johannes Spataro und ein Jahrfünfzig später zwischen Nicola Vicentino und Don Vicenzo Lusitano, zwischen Zarlino und Vincenzo Galilei — die Art, wie sich die Streitenden endlich auch wohl dem Ausspruche irgend einer Autorität unterwarfen, derjenige aber, zu dessen Ungunsten die Sache ausfiel, sich dann doch nicht beruhigte, sondern den Gegner mit Schriften voll classischer Gelehrsamkeit und allenfalls auch mit Epigrammen voll mythologischer Pointen bekämpfte, sind eben auch ein Zeichen jener Zeit. In der Mitte dieser Bewegungen stand Johannes Spataro von Bologna, dem seine Gegner nachsagten, er sei ehemals ein Verfertiger von Dolch- und Degenscheiden gewesen, daher sie nicht ermangelten ihn als „Vaginarius" an sein ehemaliges Gewerbe zu erinnern. Die erste Veranlassung zu dem grossen Streite gab Bartolomeo Ramis, den seine Feinde denn wie billig in Stücke reissen wollten, obschon ihn Aron als „musico degnissimo, veramente da ogni dotto venerato"[2]) bezeichnet. Zwei Punkte waren es, in denen der ausgezeichnete Mann einen über die Schranken seiner Zeit dringenden Blick bewies — und gerade um dieser zwei Punkte willen wurde er mit erbittertem Hasse verfolgt. Er war der erste, der sich für eine Temperirung der Töne aussprach; er war es ferner, der zuerst statt der Hexarchorde das Octavensystem als das einzig wahre eingeführt wissen wollte. Seine Auseinandersetzungen darüber hat er in seinem „De musica tractatus" (Bologna 1482)[3]) niedergelegt. Er will das Komma mit dem Verhältnisse 80:81 als ein beirrendes Element beseitigen und geht in einer Art Dilemma auf den Gegenstand los. Entweder, sagt er, empfinden

1) Burkhardt, Die Cultur der Renaissance in Italien, S. 268.
2) Agg. del Toscanello.
3) Ein schönes Exemplar, ehemals im Besitze Franchinus Gafor's, befindet sich jetzt im Liceo filarmonico zu Bologna.

wir das Komma, oder wir empfinden es nicht. Ist ersteres der Fall, so muss man es auf alle Intervalle vertheilen und so verschwinden machen; empfinden wir es nicht, so braucht man es nicht erst zu beseitigen. Auf keinen Fall gehört ein solches Scheinwesen in die Theorie, und es ist übel gethan, es hier eine so grosse und störende Rolle spielen zu lassen.[1]) Die Hexachorde erklärte er für verkümmerte, unvollständige Octavenreihen, welche gegen das allein richtige Octavensystem unnatürlich und beschränkt seien. Statt der sechs Guidonischen Sylben möge man sich der acht Sylben bedienen: psal-li-tur per vo-ces i-stas. Es war dieses der erste Versuch, die Musik aus dem künstlichen Netze der Hexachorde, in welchem sie die Musiker nun schon über vierhundert Jahre lang eingesponnen hielten, zu befreien. Das Unternehmen Bartolomeo's erschien den Zeitgenossen als ein Attentat, und Nicolaus Burcius trat noch in demselben Jahre mit einem Büchlein hervor: „Vertheidigung Guido's gegen einen gewissen Spanier, den Fälscher der Wahrheit,"[2]) wo, wie man sieht, das Schimpfen schon auf dem Titelblatte anfängt und im Texte mit Nachdruck fortgesetzt wird: „dieser Unverschämte," ruft Burci aus, „dieser spanische Dickkopf, dieser Frevler erfrecht sich gegen Guido, der allen Philosophen an Heiligkeit und Gelehrsamkeit vorangeht, mit seinen einfältigen Possen verleumderisch und ränkevoll aufzutreten; ja nicht gegen Guido allein, denn er schmäht, zerreisst und fällt mit seinem Hundegebelle auch alle jene an, die Guido's Lehren folgen".[3]) Darnach müht sich Burci nachzu-

1) Seine Temperirung gibt ein Resultat, welches der Tonleiter des Didymus ähnlich ist:

$$\overset{1/2}{15 : 16}, \quad \overset{T}{9 : 10}, \quad \overset{T}{8 : 9}.$$

2) Nicolai Burtii Parmensis musices professoris ac juris pontificii studiosissimi Musices opusculum incipit cum defensione Guidonis Aretini adversus quemdam hyspanum veritatis praevaricatorem.

3) Von Ton und Haltung des Büchleins mögen einige Stellen einen Begriff geben: „hic enim (es ist von Ramis die Rede) quibusdam cavillationibus ac falsis omnino ineptiis Guidonem Aretinum, qui sanctitate et doctrina philosophuis (so!) merito preferendus est, nitur (so!) oppugnare. O insignem calumniam, o impudentiam, ante hunc diem inauditam. Exclamat saepenumero demens et multis contumeliis vociferatur. Quid clamas, quid angeris? Ante hanc discedam, tri nefandissime, erroris te pudeat necessum est. Confundit apertissime et pervertit omnem virtutis ac doctrinae ordinem. Praeterea nedum insectatur Guidonem sed etiam quouscunque noverit ejus sequaces, objurgat, lacerat et quoddam (quodam?) canino latratu stimulat o barbarum et pingue hispanicum dictum et puerile, ubi hoc invenisti? monochordi divisionem, quae omnino confusio est examinat. (Burci wird, wie man sieht, witzig) quam inanis, quam arrogans, quam temeraria hujus hominis reprehensio" u. s. w.

weisen, wie in den sechs Sylben aller Gesang begriffen,[1]) und wie es ein nichtiges Streben sei mit Mehrerem leisten zu wollen, wozu das Kürzere genügt, gar nicht zu gedenken der Vollkommenheit der Sechszahl u. s. w.[2]). Johann Spataro, den selbst sein Gegner Gafor für ungelehrt (illiteratum), aber für äusserst scharfsinnig in Sachen der Musik erklärt (in musicis acutissimum) und dessen Aussprüche selbst ein Pietro Aron achtete, nahm sich seines Lehrers Bartolomeo in einer andern 1491 zu Bologna gedruckten Schrift an „Musices ac Bartolomei Ramis Pareie, ejus praeceptoris honesta defensio in Nicolai Burtii Parmensis opusculum", womit die Sache einstweilen beigelegt und erledigt schien. Aber die Saat gelehrter Drachenzähne, welche Bartolomeo Ramis ausgesäet, sollte noch zu einer zweiten Ernte aufspriessen: es entwickelte sich nach jenem ersten Streite ein zweiter, der weit bedrohlichere Dimensionen annahm. Franchinus Gafor that im Namen des von Bartolomeo angegriffenen Komma lebhafte Einsprache gegen die vorgeschlagene Ausgleichung.[3]) Damit war auch Spataro, der für seinen Lehrer in die Schranken getreten war, angegriffen und er richtete über die streitigen Punkte eine Zuschrift an Gafor, auf welche dieser, damals gegen 70 Jahre alt und gewohnt seine Stimme für entscheidend gelten zu sehen, gereitzt antwortete. Der Streit erhitzte sich und wurde mit steigender Erbitterung geführt. Gafor's Schüler und Freunde mischten sich ein, Dionys Bripio, Giacomo Antonio Ricci, Filipino von Mailand, Gaudenzio Merula von Piacenza. Aber auch Spataro fand seine Anhänger und erliess eine Zuschrift nach der andern. Aus einer solchen (vom 15. October 1519) erfahren wir, dass ein in Musiksachen sehr gelehrter Mönch Lorenz Gazius von Cremona zu ihm gekommen sei und sich mit ihm über die Grundlehren seines Meisters Bartolomeo besprochen habe.

Gafor selbst führte seinen Hauptschlag in der 1520 zu Turin[4]) gedruckten Schrift „Apologia Franchini Gafurii adversus Joannem Spatarium et complices musicos Bononienses." Der in dieser Schrift angeschlagene Ton ist masslos. Er nennt Spataro einen der Verrücktheit nahen Menschen, der seine Unwissenheit offen zur Schau trägt; nur ein Hirnverrückter könne sich so benehmen,

1) Cap. XIV: Quare Guido neque minus neque plus ultra illas sex syllabas elegerit.

2) Frustra ergo fit per plura, quod potest fieri per pauciora Ecce doctrinae perfectionem, non ommittam similiter senarii numeri perfectionem exachordo comprehensam. Is enim est primus inter denarium numerum perfectus, cum omnes partes suas praecise contineat aliquotas etc.

3) In dem Werke de harm. mus. instr. ist das 34. Capitel des 2. Buches diesem Gegenstande gewidmet. Dabei fährt Gafor wie billig das ganze schwere Geschütz antiker Gelehrsamkeit auf.

4) Am Schlusse steht: Impressum Taurini per Magistrum Augustinum de Vimercato MDXX die XX Aprilis.

dass man sich seiner nur mit scharfen Schmähworten oder mit Knittel und Kette zu erwehren im Stande sei . . . Spataro solle als der unverschämte Verleumder hingestellt werden, wie ihn die Schule von Bologna bisher noch nicht gekannt,[1]) er sei ein Mensch ohne Bildung Wie hast du doch ohne Latinität auf den Parnass kommen können?[2]) ruft Gafor aus. Spataro solle seine Bücher italienisch verfassen, damit ganz und gar kein Unterschied zwischen ihm und dem gemeinen Pöbel übrig bleibe.[3]) Mit grösster Bitterkeit wirft Gafor seinem Gegner vor, dass er sich erfreche, ihn, Franchinus, belehren zu wollen, von dem er doch fast Alles habe, was er in zwei und dreissig Jahren gelernt.[4]) Sogar seine Sitten werden in sehr unedler Weise verdächtigt.[5]) Spataro's Entgegnungen nennt Gafor ein schmähliches Gebelle.[6]) Endlich erklärt er: es könne nicht anders sein, Spataro sei vom Teufel besessen.[7]) Zur Wiederlegung der Behauptungen dieses Besessenen führt Gafor eine ganze gelehrte Armee in's Feld, den Boethius, Gregorius, Anselmus, Guido, Bacchius, Severinus, Isidorus, Pythagoras, Platon, Aristoteles, Ptolemaeus — den Nürnberger Singmeister (er sagt pleonastisch ,,Noricus Norimbergensis Phonascus") Johann Cocleus in's Gefecht, sogar den Bartolomeo Ramis, obwohl er auch von letzterem mit der äussersten Verachtung redet.[8]) Spataro antwortete seinerseits mit der 1521 zu Bologna gedruckten Gegenschrift ,,Errori di Franchino Gafurio da Lodi in sua defensione, et del suo preceptore Mro. Bartolo-

1) . . . ut et is calumniator impudens habearis, quem antea musicorum Bononiensium schola non cognoverat.

2) Quonam pacto, convitiator levissimae ad Parnassi aditum, musarumque lares absque latinitate pervenire potuisti?

3) . . . quasi a vulgo non differas . . et nullo alio hoste mihi majus bellum indici potuit, quam ab literarum experte.

4) Quibus non eveneris ludibrio, cum ea te noverint temeritate lapsum, ut labores et vigilias sustinere fatearis, quo Franchinum doceas, a quo fere quodquod habeas duobus ac triginta jam annis didicisti?

5) Quem te praeceptorem in instituendis ad musicam adolescentibus credent, qui litteris vacuum et lividis detractionibus moribusque impurissimis ac petulantia plenum noverint?

6) In secunda tua detractoria latratione, obsignata Bononiae die XXII Martii 1519 asseris u. s. w.

7) Nempe (quod hactenus non perpendi) a demone cruciari facile crederis u. s. w.

8) at Rhamin illum praeceptorem tuum (te non minus impurum) facile petulantia et ingratitudine tua sequi videris quem adeo obscurum atque confusum introductorium octo his syllabis „psal—li—tur per vo—ces is—tas" descripserit; ibi enim minus semitonium natura varia et dissimili denominatione notatum est, ut hac animadversione ipse conterritus ac petulantia ductus (eo ommisso) ad diatonicum Guidonis introductorium, cui et permixtum genus interduxit, quasi chromaticis (falso tamen) condensationibus roboratum redire compulsus sit.

meo Ramis Hispano subtilmente demonstrati." Die Feinde wussten endlich nichts Besseres zu thun als den ehemaligen Degenscheidemacher Spataro in einem holprigen Distichon bei Gott Apoll zu verklagen und mit einem lahmen Witze den Gott erwidern zu lassen: der Freche werde die Strafe des Marsyas leiden und seine Degenscheiden mit der eigenen Haut beziehen müssen. Franz de Sylva hat die Schriften dieser unerfreulichen Polemik gesammelt und 1521 zu Turin herausgegeben. Spataro vergass die Unbill nicht. Als er seinen „Tractato di Musica di Giovanni Spataro, musico Bolognese" (gedruckt 1531 bei Bernardino de Vitali in Venedig) schrieb — ein gelehrtes Buch über Mensurirung — nahm er Gelegenheit alle Augenblicke am Rande des Blattes auch den „Franchino" zu citiren, aber nur um ihn im Texte anzugreifen.[1]) Uns macht jetzt, nach Jahrhunderten, wo sogar die strittigen Fragen kaum noch verständlich sind, dieser Bücherhauf einen Eindruck, wie eine Gruppe ausgebrannter Krater, voll glasiger, scharfschneidender Schlacken, auf deren todtem Schwarz kein Reis grünt, keine Blume blüht, und denen statt dessen nur gelber Höllenschwefel und das weisse Blinken bittern Salzes eine Art lebhafter Buntheit gibt. Es war freilich die Zeit, wo gelehrte Gegner, statt nach der Feder, gelegentlich nach dem Dolche griffen und die Disputation endlich in Morddrohungen auslief, wovon man in Piero Valeriano's Buche „de infelicitate literatorum" das Nähere lesen mag.

Johannes Okeghem und seine Schule.

Eine Familie van Okeghem wird in den Stadtrechnungen von Termond im östlichen Flandern schon im 14. Jahrhunderte genannt. Ihr entstammte vermuthlich jener Johannes Okeghem (auch Okenheim genannt), welcher zuerst den Titel „Fürst der Musik" erwarb.[2]) Das Jahr seiner Geburt ist nicht genau ermittelt; da er aber schon 1443 im Collegium der Sänger des Domes zu Antwerpen vorkommt, so kann es wohl in die Zeit um 1415—1420 versetzt werden.[3]) An der Maitrise eben dieser

1) Nicht so wüthend wie es Franchinus gethan, aber zuweilen unfein genug, so z. B. sagt Spataro Cap. XVI. von seinem Gegner: „spende il tempo in vano et adducendo inutile fictione, lequale suonano al proposito ut asinus ad lyram". Cap. XXIII sagt er kurz und grob „come idiotto."

2) Eine Trauercantate auf seinen Tod von Johannes Lupi trägt die Ueberschrift: *Naenia in Joannem Okegi Musicorum principem.*

3) Die Zweifel, die Fétis aufwirft, weil unser Meister nicht van Okeghem, sondern Okeghem genannt wird, vermag ich nicht zu theilen. Oft

Kathedrale mag er auch seine musikalische Ausbildung erhalten haben.[1]) Im Jahre 1461 begegnen wir ihm beim Tode Carl's VII. von Frankreich als dem ersten unter den 16 königlichen Capellsängern, wie ihn denn auch Tinctoris in der Dedication seines Tractates über die Kirchentöne (1476) als „Protocapellan des allerchristlichen Königs" bezeichnet. Ludwig XI. selbst scheint ihm die Stelle des Trésorier (thesaurarius) an der Capitelkirche des h. Martin zu Tours als Ehrenauszeichnung, auch wohl als einträgliche Präbende verliehen zu haben. Im Jahre 1484 machte der „thesaurarius Turonensis, Dominus Joannes Okeghem" eine Reise nach Flandern, bei welcher er in Brügge von dem dortigen Domcapitel von St. Donatian mit grossen Ehren aufgenommen und nebst den Seinen („cum suis," wohl nur einigen bevorzugten Schülern, schwerlich der ganzen königlichen Capelle) mit einem glänzenden Banket bewirthet wurde. Noch ehe Ludwig XII. den Thron 1498 bestieg, scheint sich der bereits in hohem Greisenalter befindliche Okeghem aus dem thätigen Dienste zur Ruhe gesetzt zu haben, wenigstens sagt ein zu seinen Ehren verfasstes Gedicht von Wilhelm Cretin:[2]) er habe „sans quelque ennuy" drei Königen (das ist Carl VII., Ludwig XI. und Carl VIII.) vierzig Jahre lang gedient. Den Rest seiner Tage mag er in Tours verlebt haben, wenigstens fordert Cretin in jenem Gedichte Herren und Volk von Tours (Seigneurs de Tours et peuple) auf, in seinem Tode einen unersetzlichen Verlust zu beklagen. Nach einer Aeusserung Jean Lemaire's lebte er noch 1512; das folgende Jahr mag sein letztes gewesen sein, da er dann, fast hundertjährig, starb.[3])

Man hat sich gewöhnt in ihm den Patriarchen, sogar den Stammvater der Musik zu erblicken, ungefähr wie man lange Zeit Cimabue zum Stammvater der christlichen Malerei gemacht hat, bis tiefer eingehende Forschungen eine bedeutende Kunstübung

liest man aber in alten Handschriften wirklich „de Okeghem", was nicht blos die Autorschaft des betreffenden Stückes anzudeuten braucht, sondern dem „van" entsprechen dürfte. Der Name Okeghem ist übrigens hinlänglich sonderbar, um nicht gar zu oft vorzukommen.

1) Der Beweis, dass Okeghem ein Schüler Binchois' sei, wie ihn Fétis führt, ist scharfsinnig. Aber der Grund, auf den Fétis seine Schlüsse aufbaut, schwankt und ist ein πρῶτον ψεῦδος; das historische Zeugniss aus Tinctoris ist wenig oder eigentlich gar nichts werth.

2) Das Gedicht erschien in neuer Ausgabe von Er. Thoinan, Paris, A. Claudin, 1864. Eine deutsche Uebersetzung des 420 Zeilen langen Gedichtes von Adolf Frölich siehe Monatshefte für Musikgeschichte, Jahrgang XI. 1879. Nr. 3. Kade.

3) Die hier mitgetheilten Daten sind das Ergebniss der nicht genug zu dankenden tiefen und umsichtigen Forschungen der Herren de Burbure und Fétis. Die ausführliche kritische Darstellung siehe man in Fétis, Biogr. univ. des mus. 6. Band S. 357—361.

auch schon vor seiner Zeit nachwiesen. Eben so wenig ist Okeghem der Erfinder der canonischen und sonstigen Künste, die sich vielmehr, wie wir sahen, aus einfachen Anfängen allmälig und wie von selbst entwickelten. Okeghem wurzelt im Boden seiner Zeit, er hat die Ueberlieferungen seiner Vorgänger übernommen und sie eifrig und treulich weiter ausgebildet. Aber eben das, was er hierin geleistet hat, wendete ihm die Bewunderung der Zeitgenossen und dieser Ruf führte ihm die besten Talente als Schüler zu, unter ihnen Josquin und Pierre de la Rue[1]), von denen der erste in Italien und in Frankreich eine glänzende Wirksamkeit entwickelte, den Ruhm des niederländischen Namens auf's Neue und mehr als je bewährte, durch seine Schüler Mouton, Claudin Sermisy u. A. in Frankreich eine blühende Tonsetzerschule heranbildete, den Deutschen Heinrich Isaak für seine Kunstweise gewann, der dann selbst und durch seinen Schüler Ludwig Senfl von Zürich in Deutschland auf die Musik den grössesten Einfluss übte. In diesem Sinne darf also der ehrwürdige Okeghem wirklich als der geistige Stammvater aller folgenden Generationen von Musikern gelten. Dass er übrigens bei Lebzeiten nicht etwa der einzige Meister seiner Zeit gewesen und er niemanden Geringeren zum Zeitgenossen hatte als den vortrefflichen Anton Busnois und so hochachtbare Meister, wie Caron, Regis u. A. m., wissen wir bereits. Gleichwohl haben wir diesen Meistern eine abgesonderte Stellung angewiesen, eine Mittelstellung zwischen Dufay, Faugues, Eloy u. A. und zwischen der Schule Okeghem's. Sie zeigen die Eigenheiten sowohl jener ältesten Schule als die Eigenschaften der Schule Okeghem's, aber die ersteren schon beträchtlich weiter und schärfer ausgebildet als bei Dufay u. s. w., die anderen noch nicht bis zu dem Grade entwickelt und bis zu der Schärfe ausgeprägt, durch welche die individuellen Züge (man könnte sagen, die Familienzüge) der Schule Okeghem's kenntlich werden, Züge, die der alte Meister dann auf seine Schüler und Nachfolger vererbte. Kiesewetter's Bemerkung, dass sich auch eine Anzahl der gleichzeitigen Tonsetzer dieser Richtung mit voller Theilnahme zuwendete, scheint begründet zu sein, so äusserst wenig wir auch von dem Bildungsgange der einzelnen Meister wissen. Sieht man die Werke der Schüler und Nachfolger durch, so wird man erst gewahr, wie sie alle auf den ehrwürdigen Altvater zurückweisen, wie viele Wendungen, Phrasen und Idiotismen ihm entlehnt sind, und wie jener von Kiesewetter erwähnte „gemeinsame Charakter, der sich in den Arbeiten beinahe aller Niederländer dieser Epoche ausspricht," der „okeghem'sche" Styl heissen darf. Es gibt unter den Compositionen Okeghem's insbesondere unter seinen Liedern

1) Man sehe Glarean's Aeusserungen über sie.

manche, welche eine grosse innere Verwandtschaft mit den ähnlichen Werken Anton Busnois' haben, sein sogenanntes „Rondo royal", sein Lied *Ma bouche rit* u. a. könnten allenfalls für Arbeiten des burgundischen Meisters gelten, wogegen ein Stück von einer solchen Freiheit und Durchbildung in ganz kleinem Raume wie Okeghem's *Je n'ai deuil*, wie sein *Baisiez moi*, sein *Se vostre coeur* u. s. w. bei Busnois kaum denkbar ist. So könnte die Sequenz zu Ehren St. Martin's „Miles mirae probitatis" ohne Weiteres etwa für ein frühes, aber tüchtiges Werk Josquin's hingehen, und umgekehrt findet sich bei Josquin Vieles, wo man den echten Okeghem zu hören meint. Hobrecht, Okeghem's Zeitgenosse, steht schon auf seinen Schultern. Es verräth sich durch einen ganz kleinen, aber merkwürdigen Zug. Okeghem hat das Lied *Forseulement* zu drei Stimmen componirt, die Liedmelodie hat er als Cantus firmus (wie es scheint treu, aber doch in den Notenquantitäten, Zwischenpausen u. s. w. nach Bedürfniss zurechtgelegt) im Basse angebracht, worauf dann die beiden höheren Stimmen ihren Contrapunkt setzen. Diesen Liedbass Okeghem's nimmt nun Hobrecht, mit Notenquantitäten, Zwischenpausen u. s. w. auf das Treueste copirt, als Cantus firmus im Contra (Altus) für sein vierstimmiges Forseulement herüber. (Auf Okeghem's Bearbeitung des *Malheur me bat* gründet Hobrecht seine ganze Messe — wovon später).

So lernten die Meister seiner Zeit von ihm. Nicht alle freilich vermochten ihm zu folgen. Die Arbeiten Barbireau's, Bassiron's u. A. sehen in ihrer schwergliedrigen Tüchtigkeit neben der seinen archaistisch aus.

Was nun aber Okeghem über seine Vorgänger erhebt, ist nicht die in der That erstaunliche Zuspitzung der canonischen und anderweitigen Satzkünste, der wir bei ihm begegnen. Kraft des ihm innewohnenden musikalischen Geistes haucht Okeghem seiner Musik die singende Seele ein, er formt ihr einen tüchtig harmonisch gegliederten Leib und kleidet diesen in das feine Kunstgewebe sinnreicher thematischer Führungen, engerer und weiterer Nachahmungen u. s. w. Es finden sich in den Stücken Okeghem's, oft in den Mittelstimmen, ganze Perioden von der wundervollsten melodischen Führung und von ausserordentlicher Zartheit und Innigkeit des Ausdrucks (eines der anziehendsten Beispiele dafür das *Je n'ai deuil* in den Canti cento cinquanta). Seine Harmonieen sind nicht selten fremd und alterthümlich, aber sie haben Klang und Körper. So bildet er auch die letzten Abschlüsse seiner Sätze zuweilen ganz wunderlich seltsam, aber dann auch sicherlich ganz eigenthümlich interessant. Die zweistimmigen Canons, die er bei Dufay, bei Busnois findet, genügen ihm nicht; er versucht es, wie Glarean sagt, „aus einer Stimme mehrere zu ent-

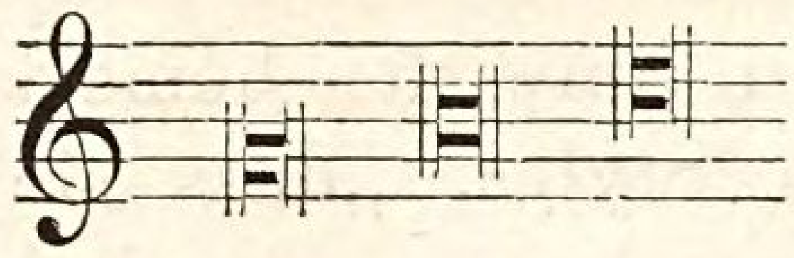
wickeln": aus der Melodie des Liedes *Prennez sur moi* formt er in einer einzigen Notenzeile ein dreistimmiges Stück von merkwürdiger Freiheit der Bewegung und ansprechender Klangfülle. Er versucht es in den canonischen Episoden (Fugen), wie nahe man die Stimmen hinter einander hergehen lassen könne, und wendet den Nachahmungscanon mit Eintritt der Folgestimme nach einem Halbtakte (Fuga ad minimam) mit Geschicklichkeit und Vorliebe an. Er versucht endlich das Aeusserste, ein ganzes System von Canons über einander aufzubauen; denn jenes mythische Stück von 36 Stimmen scheint doch keine blosse Fabel zu sein.[1]) Beruhete die Sache blos auf Glarean's Zeugniss, der das Alles blos aus zweiter Hand hat und vom Hörensagen redet, so wäre sie freilich mehr als zweifelhaft. Aber der wackere, vielgereiste Ornitoparch, dessen Buch kaum fünf Jahre nach Okeghem's Tode erschien, spricht sehr bestimmt von einer „Motette zu 36 Stimmen," und Guillaume Cretin, der sich in seinem Lobgedichte auf Okeghem mit dessen Werken sehr genau bekannt zeigt, sagt: er habe es verstanden „trente six voix escripre et paindre en ung motet." Dieses zusammenstimmende Zeugniss ist doch wohl nicht so ohne Weiteres abzulehnen. Die Anlage, wie sie vermuthlich gewesen, ist nicht schwer zu errathen. Vermuthlich waren nur 6 oder 9 Stimmen notirt, deren jede sich als Canon von sechs oder von vier Stimmen gestaltete, und dann erst alle zusammen gesungen werden konnten. Josquin's Psalm „Qui habitat in adjutorio," der im Drucke erhalten geblieben ist, hat dieselbe Disposition mit 4 geschriebenen und 24 zu singenden Stimmen (je sechsfache Canons). Okeghem's Monstremotette ist verloren (wenn sie nicht in der Folge dennoch irgendwo aus einem finsteren Winkel eines Archivs oder einer Bibliothek hervorgezogen werden wird); wir haben den Verlust schwerlich sehr zu bedauern. Unter der Bergeslast eines solchen Obligo musste die Hand des Meisters erlahmen. Wo Okeghem freie Hand behält,

1) Kiesewetter denkt an einen Zirkelcanon. Sonderbar genug ist es, dass er und alle Andere übersehen haben, dass nicht Glarean, sondern Ornitoparchus die erste Notiz über dieses Werk bringt. In seinem Mikrolog (1517) heisst es im IV. Buch Cap. 1: „nam Joannem Okeken mutetum 36 vocum composuisse *constat.*" Glarean schreibt ihm offenbar nach: „quem *constat* triginta sex vocibus garritum quendam instituisse." Auf das Wort „garritus" darf man ja kein Gewicht legen. Wie Glarean dergleichen meint, zeigt eine Stelle im 3. Buch Cap. 13: „potest certe eximius symphoneta mea quidem sententia non minus ingenii vireis ostendere in duabus, tribusve conjungendis vocibus, quam in multarum vocum acervo et *garittu.*" Was soll man aber sagen, wenn Fétis (Biogr. univ. 6. Band S. 365) nicht blos versichert, Glarean nenne jene Composition eine Messe, sondern auch die Stelle citirt, aber nach „garritum" das Wort *Missam* hineinfälscht!!

gewahrt man an seinen Arbeiten schon Plan, Anlage, Disposition nach anderen und grösseren Dimensionen, als was bei blosser contrapunktirender Umkleidung eines Cantus firmus dessen Gang Note nach Note dem Componisten eben eingab. Kiesewetter, der seine treffendsten Wahrnehmungen meist überaus knapp fasst und gleichsam nur wie im Vorbeigehen hinwirft, bemerkt von den Compositionen des Okeghem'schen Styles, „dass sie nicht mehr so ganz und gar blos unvorherberechnetes Ergebniss der contrapunktischen Operation, sondern meistens schon sinnig mit irgend einer bestimmten Absicht angelegt sind." Er rühmt an ihnen ferner, im Vergleiche zur älteren Schule, mit Recht eine grössere Gewandtheit im contrapunktischen Verfahren und grösseren Reichthum der Erfindung.[1]) In der Motette *Alma redemtoris*[2]) findet sich schon die wohlberechnete Steigerung, den ersten Theil in den breiter und ruhiger gelagerten Massen des perfecten, den zweiten in den bewegteren des imperfecten Tempus anzulegen und das Ganze mit einem verhältnissmässig raschen Satze in ungerader Bewegung, wie mit einer Stretta, wirksam abzuschliessen (Hobrecht's *Salve crux* hat in ungleich mächtigeren Dimensionen dieselbe Anlage, nur dass Hobrecht vor den raschen Schlusssatz auch noch eine, man möchte sagen, Vorhalle aus mächtigen Accordsäulen hineinbaut).

Okeghem's Motetten repräsentiren zum Theile schon den grossen Motettenstyl und wachsen gelegentlich auch wohl zu mächtiger Breite auseinander, wie die Motette *Ut hermita solus*, die, im Ganzen angesehen, ein tüchtiger Tonsatz, im Einzelnen neben den trefflichsten Zügen allerdings auch Lückenbüsser und müssige Motivspielereien enthält — mit dem endlosen Cantus firmus war es freilich etwas schwer fertig zu werden. Einen besonders lehrreichen Einblick in seine Technik lassen seine kleinen Lieder thun, die er meist noch nach alter Art zu drei Stimmen setzt. Auch in der Messe wurde Okeghem ein bedeutendes Vorbild. Seine Missa *cujusvis toni* (von Glarean „ad omnem tonum" genannt) erregte durch die glückliche Lösung eines ganz eigenthümlichen Problems Bewunderung. Kiesewetter's kurze Andeutung „man habe jene Messe aus jedem beliebigen Tone singen können" bedarf wesentlich einer näheren Erklärung. Die Messe hat gar keine Schlüssel vorgezeichnet, statt deren vielmehr Zeichen, wie Fragezeichen und Circumflexe, deren Stellung auf den Linien aber nichts weniger als willkürlich ist.[3]) Sie deutet nämlich die

1) G. d. M. S. 52.
2) Codex N. 2794 der Riccardiana in Florenz.
3) In den Proben, die Glarean im Dodecachordon bringt, sind die Zeichen ganz falsch angesetzt; so auch bei Forkel, der aus ihm geschöpft.

Stelle der Finalis für jede Stimme an. Die Noten sind so gesetzt, dass z. B. mit der Finalis F die Schlüsselvorzeichnung  mit der Finalis A die Schlüsselvorzeichnung  mit der Finalis D die Vorzeichnung  u. s. w. zu denken ist. Hiernach und mit Rücksicht auf den Ambitus der Stimmenführung ist dann die Messe als dem ersten, zweiten u. s. w. Kirchentone *(cujusvis toni)* angehörig anzusprechen. Nach Verschiedenheit des Tones, aus dem sie gesungen wird, ändert sich dann auch jedesmal die Anwendung der Accidentalen. Die ganze Composition beruht auf dem tiefsten Verständnisse der Kirchentöne und durfte hinwiederum als eine Meisterprobe für die Sänger gelten. Dass sie für diese kein blosses Schaustück, sondern ein Werk zu lebendigem Gebrauche war, beweist das Exemplar der königl. Hofbibliothek in München, in welches sich die Sänger der alten berühmten herzoglichen Capelle gelegentlich zwischen die Noten Rendezvousstriche eingezeichnet, auch den Druckfehler einer überzähligen Note im zweiten (und letzten) Agnus verbessert haben. Gegen Kiesewetter's Voraussetzung, es sei eine „spasshafte Messe" gewesen,[1]) würde Okeghem sicherlich die lebhafteste Einsprache erhoben haben. Es ist vielmehr ein höchst ernst gemeintes Werk, über dessen Sätzen, mag man sie aus welchem Tone immer singen, ein eigenthümlicher Ton milder Ruhe, auch wohl stiller Wehmuth schwebt — ein Ton übrigens, der fast den Grundzug von Okeghem's Wesen bildet, dessen Werke durchaus ein mildes, fast weiblich-zart empfindendes Gemüth verrathen. Es hat in jener Messe etwas eigenthümlich Anziehendes, einen Satz, der (nach unserer Auffassungsweise zu sprechen) einen Mollcharakter hat, in einem anderen Tone als Dursatz auftreten zu sehen, und umgekehrt; und sicher hatte diese Möglichkeit, dasselbe Werk mehrmal in wesentlich veränderter Färbung zu Gehör bringen zu können, für die Sänger besonderen Reiz. Betrachtet man endlich auch nur die schriftliche Partitur, so wird man an der klaren, reinen, sicheren Arbeit seine Freude haben müssen. Dass der Tonsatz hier ein schlichter und klarer ist, und dass Okeghem seiner Vorliebe für Canons u. dgl. hier nur in sehr beschränkter Weise Genüge thun konnte, liegt im Wesen der besonderen Aufgabe,

1) Gesch. der Musik, S. 52.

hat aber dem Tonsatze sicherlich nicht geschadet. Sehr unerquicklich ist freilich (so weit sie erhalten geblieben) die sogenannte Prolationsmesse (*Missa prolationum*) — zwei geschriebene Stimmen, aus denen sich durch die Differenz zwischen Tempus und Prolation in der Notendauer zwei andere, zusammenstimmende entwickeln. Andere Messen Okeghem's galten noch zu Zeiten G. B. Rossi's, also im 17. Jahrhunderte, für Werke, an deren sinnreicher Notirung und Factur der Musiker ein belehrendes Studium finde. Rossi empfiehlt sie in seinem „Organo de Cantori", wie ein Jahrhundert vor ihm Aron in seinem „Toscanello". Leider ist von vielen davon nichts mehr nachweisbar als der blanke Name. Das päpstliche Capellarchiv besitzt eine vierstimmige Messe über das Lied *De plus en plus*,[1]) die k. Bibliothek in Brüssel zwei Messen zu vier Stimmen über *Pour quelque peine* und *Ecce ancilla Domini*.[2]) Die unter seinem Namen in einem Codex der Wiener Hofbibliothek vorkommende Messe *Gaudeamus* gehört nicht ihm an, sondern ist die bekannte Josquin'sche.[3]) Aron nennt eine Messe über den *Omme armé*,[4]) Tinctoris eine Messe *La belle se siet*. Wilhelm Cretin in seinem Gedichte erwähnt eines Requiem, einer Messe *Mi-mi* (de Orto, hat eine unter demselben Titel) und einer über das Lied *Au travail suis*. Gedruckt ist nur die Missa *Cujusvis toni* vollständig im Liber quindecim missarum des Petrejus, Einzelnes aus eben dieser Messe im Dodecachordon und Bruchstücke der Prolationsmesse in Sebald Heyden's *ars canendi*.

Von den mit Autornamen nicht bezeichneten Motetten in den vier Büchern der grossen Sammlung Petrucci's gehört ganz gewiss eine Anzahl dem Meister Okeghem. Dass die Motette *Ut hermita solus* von ihm ist, wissen wir eben nur aus einem Verse Cretin's, und dass die Sequenz *Miles mirae probitatis* ihm wohl mit Sicherheit zugeschrieben werden darf, entscheidet, neben ihren Styleigenheiten, der zufällige äusserliche Umstand, dass sie das Lob des heiligen Martin von Tours singt, bei dessen Kirche Okeghem Thesaurarius, ausser ihm aber schwerlich einer der dortigen Musiker im Stande war, ein Werk dieses Ranges hinzustellen, dazu die ganze mönchisch-barbarische Poesie des Textes

1) Baini spricht von mehreren Messen. Ich habe bei persönlicher Nachforschung in Rom mit Hilfe meines werthen Freundes, des päpstl. Capellensängers Richard Davies, nur diese eine aufzufinden vermocht, zweifle jedoch nicht, dass Baini Recht hat.

2) Codex. N. 5557.

3) Sie steht im Codex N. 11778. Kiesewetter hat sich dadurch verleiten lassen, das erste Kyrie und das Christe als vermeinte Composition Okeghem's seiner Musikgeschichte beizugeben, hat aber in der zweiten Auflage den Irrthum verbessert. Rochlitz hat sie eben so irrig unter Okeghem's Namen in eine seiner Publicationen aufgenommen.

4) Im Toscanello.

voll unendlicher Begeisterung für den Heiligen, eine eigens in und für dessen Stadt und Kirche geschaffene Cantate erkennen lässt.

Von Okeghem's, wie es scheint, zahlreichen Bearbeitungen weltlicher Lieder hat Petrucci in seine grosse Sammlung nur wenige aufgenommen; im Odhecaton finden sich *Ma bouche rit* und das Lied *Malheur me bat*,[1]) in den Canti cento cinquanta die Lieder *Je n'ay deul* und *Petite camusette*,[2]) zum Schlusse mit der Bezeichnung ,,prennez sur moy fuga" jenes berufene, auch schlüssellose Stück, welches auch von Sebald Heyden und von Glarean als ,,Fuga trium vocum in Epidiatessaron post perfectum tempus" mit der Bemerkung ,,in qua aureis habeas oportet" mitgetheilt von Ambrosius Wilphingseder (Erotemata mus. 1563) ungenau, nämlich gegen die Vorschrift im Tempus imperfectum, aufgelöst, von Hawkins in dieser Form in seine Musikgeschichte aufgenommen, von Burney zwar in's Tempus perfectum, aber, wiederum irrig, in Epidiapente umgeschrieben, in dieser neuen Gestalt von Forkel in seine Musikgeschichte mit der (sehr wahren) Bemerkung, es sei ein ,,steifes und unsingbares Stück" und die Weglassung der Schlüssel ,,kein besonderes Kunststück", eingeschaltet, und erst jetzt, nachdem die Gelehrten an die vierhundert Jahre an dieser harten Speise gekaut, von Fétis richtig aufgelöst, dadurch die Menge der früheren ,,falschen Tonfolgen, da überall, wo Quinten stehen sollten Quarten, standen", beseitigt und ein Stück von tadellosem Satze und überraschendem Wohlklange hingestellt worden, von welchem denn Fétis mit Recht bemerkt, es sei als ältestes Denkmal einer völlig entwickelten Kunst des Canons hochzuhalten und lasse Okeghem's ganzes Verdienst als Harmoniker erkennen.

Handschriftlich findet sich in den Bibliotheken manches höchst werthvolle Stück des alten Meisters. Der Codex N. 2794 der Riccardiana in Florenz enthält die schon erwähnte vierstimmige Motette *Alma redemptoris*[3]) und die Lieder *D'ung aultre amer*, *Aultre Venus* und das Rondo royal. Eine schöne handschriftliche Sammlung von Chansons, etwa 1490—1500 geschrieben (Werke der besten gleichzeitigen Niederländer), im Besitze des Professors Abramo Basevi in Florenz, enthält das (von Petrucci gedruckte) *Je n'ay deul* und *Petite camusette* und die nicht gedruckten Lieder *Baisiez moi* und *Forseulement;* der Codex O v. 208 der Bibl. Casanatenensis in Rom die Lieder *D'ung aultre amer*, *Se vostre coeur*, *Se ne pas jeulx*, *L'autre dantan*, *Ma bouche rit;* der Codex

1) Fol. 58 und 68.
2) Fol. 94 und 125.
3) Leider in äusserst fehlerhafter Abschrift.

N. 295 in Dijon abermals *Ma bouche rit*, *L'autre dantan*, *D'ung aultre amer*, die ausserdem nicht vorkommenden Lieder *Les desleaulx, Quant de vous seul*, und *Presque transi*, und eine zweite, von der Florentiner abweichende Bearbeitung des *Forseulement*. Ein von Tinctoris als Musterwerk gepriesenes Lied *Ma maitresse* ist nicht mehr nachweisbar. Ueberhaupt ist die Menge des Erhaltenen einem so berühmten Namen wie Okeghem gegenüber erstaunlich klein. Manches mag noch verborgen liegen, aber Vieles ist sicherlich zu Grunde gegangen. Nach einer Ueberlieferung, die sich in der päpstlichen Capelle erhalten hat, sollen im J. 1527 bei der furchtbaren Plünderung Roms durch die deutschen und spanischen Truppen kostbare Musikbücher, die Vieles von Okeghem enthielten, vernichtet worden sein. Bei St. Martin in Tours mag hinwiederum während der Revolution reine Tafel gemacht worden sein. Als Petrucci den Notendruck erfand, war Okeghem's Ruhm schon durch den seines Schülers Josquin überglänzt, und die Welt war damals wie sie immer gewesen, sie wollte das Neueste. Aber das Erhaltene genügt, von Okeghem's künstlerischem Charakter, seinem Werth und seiner Bedeutung so gut einen Begriff zu geben, als für das Verständniss der Bedeutung Cimabue's (um ihn nochmals zum Gleichnisse herbeizuholen) genügt, dass wir von ihm die erhabene, ernstblickende Madonna (in S. Maria novella in Florenz) und in Assisi einige halberloschene Wandmalereien besitzen.

Einen letzten verklärenden Schimmer auf den ehrwürdigen Greis werfen die Gesänge, womit nach seinem Tode Meister wie Josquin und Lupi sein Andenken ehrten. Josquin's Deploration „de Jehan Okeghem" ragt über die anderen „Complaintes" und „Deplorations" der früheren Zeit empor wie eine stolze, ernste Cypresse. Der Text „Nymphes de ces bois, deesses des fontaines" gesellt sich dem Cantus firmus des kirchlichen Requiem aeternam, besonders schön ist der sich trauervoll senkende Schluss: Requiescat in pace. In einem von Wilhelm Crespel componirten Trauergesange werden Agricola, Verbonnet, Prioris, Josquin, Gaspar, Brumel, Compère aufgefordert, statt froher Gesänge ein *Ne recorderis* zu componiren „pour lamenter nostre maitre et bon père". Es ist auf diese Verse hin allgemeine, bisher auch nicht dem leisesten Zweifel unterzogene Meinung, dass die genannten Tonsetzer (wie auch der in der anderen Complainte genannte Pierre de la Rue) wirklich „Schüler" Okeghem's gewesen. Dabei wäre denn doch zu bedenken, dass, als diese Poesieen auf Okeghem's Tod gedichtet wurden, diese „Schüler" nichts weniger als Schüler waren, sondern berühmte, zum grössten Theile auch schon betagte Meister, dass mit dem „maistre et bon père" endlich nur Okeghem's vortrefflicher persönlicher Charakter und der dem, wie es

scheint, bald hundertjährigen Altvater stillschweigend zugestandene Vorrang über seine Mitmeister gemeint sein kann, und dass der Poet gerade jene Tonsetzer nannte, deren Namen sehr bekannt waren und die er für Versmass und Reim passend fand.

Ein grosser, tiefsinniger, ernster und mannhafter Meister, dessen Werke fast durchweg einen Zug strenger Erhabenheit zeigen, ist Jacob Hobrecht oder Obrecht (Obertus, Obreht, geb. um 1430, gest. 1507). Unter den Meistern vor Josquin ist er die mächtigste Erscheinung, und der Tonsatz bei ihm schon wieder beträchtlich entwickelter, die Harmonie volltöniger als bei Okeghem, mit dem er übrigens alle Eigenheiten der Schule, alle Feinheiten, Spitzfindigkeiten und Satzkünste gemein hat, die Entwickelung mehrerer Stimmen aus einer,[1]) die Fugen *Ad minimam,*[2]) die Rechenkunst mit Taktzeichen,[3]) die Entwickelung ganz verschiedener Contrapunkte auf demselben Tenor,[4]) die Umgestaltung des Tenors durch Devisen,[5]) den Gebrauch der rascher bewegten (daktylischen) Episoden oder Schlüsse im ungeraden Takt, die Art der Melodieführung, den architektonischen Satzbau. Auch sein Ruhm konnte mit jenem Okeghem's wetteifern. Aron schätzt sich glücklich in Florenz seine persönliche Bekanntschaft gemacht zu haben, und als er den Sängern von S. Donatian zu Brügge 1491 als Zeichen seiner Achtung eine eigens für sie componirte vierstimmige Messe *(Sine nomine,* aber zum *Incarnatus* als Tenor der Weihnachtsgesang *O clavis David* und in den beiden Agnus ein Gebet an St. Donatian *beate pater Donatiane pium Dominum Jesum pro impietatibus nostris deposce)* zusendete, kam der ganze Sängerchor von Brügge 1494 eigens nach Antwerpen (wo Hobrecht, der früher Capellmeister in Utrecht gewesen, nach Barbireau's Tode 1491 dessen Nachfolger geworden war), um sich zu bedanken, da denn der herkömmliche Ehrenwein und Ehrenschmaus nicht fehlte. Auch bei der Heimkehr von Reisen, deren der würdige Meister mehrere unternahm, wurde er mit Ehrenbezeigungen begrüsst, und ausgezeichnete Musiker, unter ihnen der Capellmeister der päpstlichen Capelle Cristofano Borbone, Marquis von Peralta, Bischof von Cortona, suchten voll Ehrfurcht den Mann auf, der mit Recht für einen der hohen Priester der Musik galt, und dessen meisterhafte Handhabung der Kunst

1) Der Codex der Bibl. Casanat. in Rom O. v. 128 eine „Fuge“ — drei Stimmen aus einer.

2) Im zweiten Kyrie der Missa *Si dedero*, im Benedictus der Missa *Graecorum* u. s. w.

3) Die Messen *Je ne demande*, *Malheur me bat, Si dedero.*

4) In der Missa *Je ne demande* hat z. B. das zweite und dritte Agnus Note für Note den gleichen Tenor.

5) Missa *Graecorum.*

es ihm — nach Glarean's Erzählung — einmal, zum Erstaunen der Zeitgenossen, möglich gemacht eine tadellose Messe im Laufe einer Nacht zu componiren.

Von Hobrecht's Compositionen hat Petrucci unter dem Titel *Misse Obreht* 1503 zu Venedig ein Buch gedruckt. Es enthält fünf Messen, Musikwerke grossen, monumentalen Styls:

Missa super je ne demande. Des merkwürdigen Rückblickes auf das gleichnamige Lied Busnois' ist schon vorhin gedacht worden, wie auch des fast in allen Sätzen durch eine Reihe vorgesetzter Zeichen modificirten Tenors. Das Liedthema erscheint in mannigfachen sinnreichen Combinationen, augmentirten Nachahmungen u. s. w. In „Qui tollis" eine merkwürdige Steigerung, im „Crucifixus" mächtige Harmoniewendungen. Im Ganzen ist aber der Charakter der Composition ein mehr milder und sinniger.

Missa Graecorum. Wie ein langer Tenor hier im Laufe der Messe durch mannigfache Devisen umgestaltet wird, ist ebenfalls schon erwähnt worden. Die Arbeit ist noch reicher und tiefsinniger als bei der vorigen Messe, insbesondere das zweite (dreistimmige) Agnus, in welchem der Cantus firmus in den Discantus tritt, ein Meisterstück von Contrapunktirung. Der öfter durch Augmentation zu langathmigen Halbnoten gedehnte Tenor gibt dieser Messe, wie der vorigen, ein alterthümliches Gepräge. Dabei ist sie tief ernst, etwas düster und hat durchweg einen grossartigen Zug.

Missa Fortuna desperata. Die grandioseste unter Hobrecht's Messen, insbesondere die Exposition des ersten Kyrie und des Sanctus von mächtiger Erhabenheit. Merkwürdig heben sich daraus Episoden von einer gewissen rüstigen Fröhlichkeit ab (das Pleni u. a.), wie auch rasche Stellen im ungeraden Takt häufiger als sonst eingeschaltet sind.

Die Missa *Malheur me bat* ist in der allermerkwürdigsten Weise aus einem über dieselbe Volksweise componirten dreistimmigen (in Petrucci's Odhecaton gedruckten) Liede Okeghem's gebildet — sie selbst ist (gleich den übrigen Messen der Petruccischen *Misse Obreht)* zu vier Stimmen gesetzt. Hobrecht nimmt den ganzen Discantpart des Okeghem'schen Liedes und zerschneidet ihn in kleine Fragmente, will man den Vergleich nicht übel nehmen, in Kochstückchen, wie ein Koch einen culinarisch zuzurichtenden Aal. Und nun componirt er über ein solches Fragment nach dem andern einen Satz seiner Messe nach dem andern. Weil aber die wenigen Noten der einzelnen Fragmente dafür als Cantus firmus zu kurz wären, so schreibt er ihnen, nach der bei ihm beliebten Weise, drei, auch vier *Signa contra Signa* vor und bringt gelegentlich ein Wiederholungszeichen an, setzt auch wohl zu Anfang Pausen vor. Im Christe hat der Discant *tacet* —

dieser Satz ist vollständig Hobrecht's freie Erfindung, gleichsam eine eingeschaltete Episode. In's „Crucifixus" schaltet aber, bei schweigendem Discant, Hobrecht den ganzen Tenor, auch als Tenor, ein; dieser dreistimmige Satz ist offene Concurrenz mit Okeghem's dreistimmigem Liede, und Hobrecht, der sich hier sichtlich zusammen nimmt, trägt richtig den Sieg davon. (Er lässt hernach den Satz als „Benedictus" wiederholen.) Beim „qui cum patre" u. s. w. schliesst sich wieder die Fortsetzung des Discantus an — mit vier Taktzeichen! Der dem Okeghem'schen Liede entlehnte Sopran reicht bis einschliesslich zum ersten Agnus, mit dessen letzter Note der weitere Vorrath ausgeht. Daher wird im zweiten Agnus dem Discant abermals Schweigen auferlegt, und der Tenor Okeghem's, der schon im Crucifixus herhalten musste, ein zweitesmal in Anspruch genommen, hier aber als Grundstimme gesetzt. Für das dritte und letzte Agnus tritt nochmals der Discant Okeghem's als Discant eines vierstimmigen Satzes ein, diesmal unzerschnitten und mit dem Originaltaktzeichen ₵. — Hobrecht setzt tausendkünstlerisch eine Art Paukenbass dazu, der fast nur aus den Noten e-a besteht. Auch beim zweiten Kyrie bringt Hobrecht trotz der fremden Oberstimme einen seltsam regelmässigen, obstinat aus der stets wiederholten Notengruppe c d e A gebildeten Bass an. Die Messe hat, wie Hobrecht's Messen überhaupt, ihre altfränkischen Züge, ist aber ein schönes, würdiges, ernstes Werk, des grossen Meisters durchaus werth.

Die fünfte und letzte Messe dieser Sammlung *Salve diva parens* ist ein Werk von sehr feiner Durchbildung und von ungewöhnlich innigem, wie von leiser Wehmuth angehauchtem Ausdruck. Kaum zeigt Hobrecht in einem zweiten Werke einen so entwickelten Schönheitssinn wie hier,[1]) obschon — muss man beisetzen — der Tonsatz gerade hier (in den beiden Kyrie, dem Sanctus u. s. w.) mit seinen ineinandergreifenden punktirten Noten, Synkopen, Figurationen u. s. w. ein bis zur subtilsten Spitzfindigkeit verwickelter ist.

Ausserdem hat Petrucci in den „Miss. divers. autor. lib. I" von Hobrecht die Missa *Si dedero* gedruckt, abermals nach des Meisters Weise eine Studie mit Taktzeichen im Tenor, der, dadurch zu grosser Breite gedehnt, der ganzen Messe eine sehr

1) Gleich das erste Kyrie ist ein wunderbares Stück! Sehr schön ist im Benedictus, wie der Cantus firmus in langen Tönen in eine Stimme nach der andern, immer höher rückt, während die tiefere bewegt contrapunktirt. Im Sanctus wieder ein Stück obstinaten Basses. Im Credo ist das „qui cum patre" als Canon im Unisono für zwei Bässe behandelt. Im zweiten Agnus taucht überraschend das wohlbekannte Motiv *Je ne demande* wieder auf. Des letzten Agnus mit seinen sinnreichen Spielereien mit Notenquantitäten im Tenor ist bereits gedacht worden.

beträchtliche Weite gibt, und im Tonsatze neben allerdings machtvollen und grossartigen Zügen auch öde und nichtssagende Stellen verschuldet.

Im „Liber 15 Missarum“ des Petrejus findet sich eine fein gearbeitete kleinere, noch einigermassen an die Weise der ersten Schule anklingende *Ave regina coelorum*, auch darum interessant, weil Hobrecht denselben Cantus firmus auch (ungleich bedeutender) als Motette bearbeitet hat. In des Graphäus Missa *tredecim* ist die in ähnlichem Style componirte Messe *Petrus apostolus* gedruckt, mit der Sequenz als Tenor „Petrus apostolus et Paulus doctor gentium ipsi nos docuerunt legem tuam Domine“ mit einem künstlich berechneten (unerquicklichen) Duo durch Differenz zweier übereinandergesetzter Zeichen als Christe u. s. w. Der Codex N. 11883 der Wiener Hofbibliothek enthält eine dreistimmige Messe *Sine nomine* und eine ebenfalls dreistimmige über den *Omme armé*, welches Lied hier in der Prolation notirt, wie denn die Messe überhaupt nach der Weise der ersten Schule sehr verwandt, vielleicht eine frühe Arbeit des Tonsetzers ist. In diesem Sinne wären die letztgenannten Messen in Vergleichung mit den von Petrucci gedruckten ein auffallendes und anschauliches Beispiel, wie die Weise Okeghem's auch die im älteren Kunststyle herangebildeten Meister an sich heranzog und sie gewann.

Unter Hobrecht's Motetten ist die mächtigste die grosse fünfstimmige *Salve crux arbor vitae* im „Liber selectar. cantion. quas vulgo mutetas vocant“ (1520), ein völliger riesenhafter gothischer Münster aus Tönen. Den Tenor bildet der Gesang *O crux lignum triumphale*. Merkwürdig sind im zweiten Theile die mit kurzen Antworten des vollen Chores abwechselnden Duos der einzelnen Stimmen, der sehr einfache ruhige Tonsatz dieses zweiten Theils nach dem sehr reichen des ersten und vor dem schwungvoll bewegten des Schlusssatzes — Alles schon eigens und glücklich auf bedeutende Wirkungen berechnete Contraste. Dem Umfange nach kleiner, aber von nicht geringerer Tiefe und Macht ist ein vierstimmiges *Ave regina coelorum*, womit Petrucci die Canti cento cinquanta einleitet. Die Wirkung ist hier wie vollströmender Glockenton und Orgelschall, bei welchem schon die Macht des blossen Zusammenklanges, ohne dass man auf das Einzelne achten mag, den Eindruck des Erhabenen und Hochfeierlichen gibt. Eine schöne fünfstimmige Motette *Haec Deum coeli Dominum* hat Georg Rhau in seinen „Sacror. hymn. liber I“ (1542) aufgenommen; über einem reichen contrapunktischen Gewebe von vier Stimmen schwebt in hellen langen Noten des ersten Discantes der Cantus firmus.

Eine Anzahl bedeutender Motetten des Meisters hat Petrucci in seine grosse Motettensammlung aufgenommen, im zweiten

Buche (Mot.-B) die kurze aber gehaltvolle Motette *Parce Domine* (Glarean hat sie für sein Dodecachordon als „Triados in Aeolio exemplum" entlehnt), im vierten (Motetti libro quarto) *Quis numerare queat* (merkwürdig durch das Gegenbild, dass ihr der etwas spätere Loyset Compère gegeben), *Laudes Christo redemtori, Beata es Maria, O beate Basili,* in den Motetti *A cinque* die fünfstimmigen *Factor orbis Deus, Laudemus nunc Dominum, O preciosissime sanguis* und *Mater patris nata nati.*[1]) Seiner vierstimmigen *Passio Domini nostri Jesu Christi secundum Matthaeum* haben wir bereits wiederholt gedacht; mit den „Passionsmusiken", wie sie seit der Reformation aufkamen und in Sebastian Bach's Arbeiten ihre Vollendung gefunden, hat sie gar nichts gemein.

Die Lieder Hobrecht's sind insgemein Motetten in kleinem Massstabe. Sein über einen Basspart Okeghem's componirtes *Forseulement* in den Canti cento cinquanta ist in seiner Art ein Meisterstück, geringer ein Lied *Se bien fait* im Codex O. v. 208 der Casanatenensis. Die Canti 150 enthalten nebst dem oben genannten ein hübsches Stück *Tant que notre argent durra,* dessen über die Massen feierliche Musik freilich gegen die leichtsinnig-lustige Lebensphilosophie des Textes höchst verwunderlich contrastirt,[2]) und einen schönen Gesang für drei Discante und Tenor *La turturella*, welcher wohl der Zeit des Florentiner Aufenthaltes angehört, und in dem sich Hobrecht im möglichst einfachen Tonsatze, in der knappen, liedartigen Fassung, im symmetrischen Wiederholen der Theile auffallend dem italienischen (Florentiner) Geschmack anbequemt hat. Das Odhecaton enthält die Lieder *Rompeltier*[3]) und *Tandernaken*, letzteres eine anziehende, geistvolle Contrapunktstudie jener Art, wie sie der spätere Alexander Agricola (nur ungleich barocker und spitzfindiger) liebte, sinnreiche Spielerei mit kleinen Motiven, die sich an den Cantus firmus krystallisch ansetzen. In den Canti B finden sich die Lieder *J'ai pris amours*[4]) und *Va vilment*, ferner ein *Cela sans plus* mit der eigen-

1) Diesem Motettenverzeichniss ist noch die Motette beizufügen: *Homo quidam, 4 vocum,* die sich in dem oben angeführten Codex der *Maglibecchiana* noch vorfand. Kade.

2) In den Canti 150 ist wie gewöhnlich nur der Anfang des Textes gegeben, dagegen steht er bei eben dieser Composition Hobrecht's vollständig in einer schönen Liederhandschrift in vier Stimmheften, die sich im Besitze des Prof. Basevi in Florenz befindet. Er lautet:

Tant que nostre argent durra
qui tant tost fouldra
nous merrons ioeusse vie
et quant serra failly
adieu mon amie
adieu ma tresdoulce fille.

3) Fol. 27.

4) Fol. 38.

thümlichen Bezeichnung „Obreht in Missa", und eine kleine dreistimmige Motette *Si sumpsero.*[1])

Hobrecht's Amtsvorfahr zu Antwerpen Jacob Barbireau (st. 1491) ist nur durch wenige erhaltene Compositionen vertreten. Der Codex N. 1783 der Wiener Hofbibliothek enthält von ihm eine fünfstimmige Messe *Virgo parens Christi,* in welcher der erste Tenor durch die ganze Messe die Antiphone singt „Virgo parens Christi, paritura Deum genuisti, inclita stella maris nos protegas nos tuearis", und immer wieder von Neuem beginnt. In ähnlicher Form lässt ein etwas späterer Meister Matthäus Pipelare eine ganze Messe hindurch den Tenor die ziemlich umständlich behandelte Lebensgeschichte oder Legende des h. Livinus, des Patrons von Gent, singen: „Floruit egregius infans Livinus in actis, Corta quem genuit" u. s. w.; was im Kyrie nicht mehr Platz hat, wird im Gloria fortgesetzt, und so weiter bis zum Agnus. (Handschriftlich im Codex N. 11883 der Wiener Hofbibliothek.) Barbireau's Messe, ein Kyrie aus einer Missa paschalis und eine andere Messe über das Lied *Faulx perverse* im Codex N. 1783 (und ein zweitesmal in dem so eben genannten Codex N. 11883 hier mit der Namensbezeichnung Barbyrian oder Barbyriau) sind körnige aber auch schwerfällige Compositionen, erinnern dabei übrigens nicht selten ganz unmittelbar an Hobrecht. Es finden sich auch schon ganz wohl berechnete Klangwirkungen; so sucht z. B. der Meister in der Messe *Virgo parens* durch plötzliche Klangfülle zu überraschen, wenn er nach dem zweistimmigen und ganz durchsichtig gehaltenen Tonsatz „Et incarnatus" bei den Worten „et homo factus est" plötzlich sechs und endlich acht Stimmen in vollen Accorden zusammensingen lässt. Mit eigentlichen Satzkünsten befasst sich Barbireau nicht viel, doch setzt er das *Pleni* als Canonduett im Hypodiapente. Unter den Ambraser Messen findet sich ein Kyrie, Christe und Kyrie, ausgestattet mit einem prächtigen Miniaturbilde, die Auferstehung darstellend.

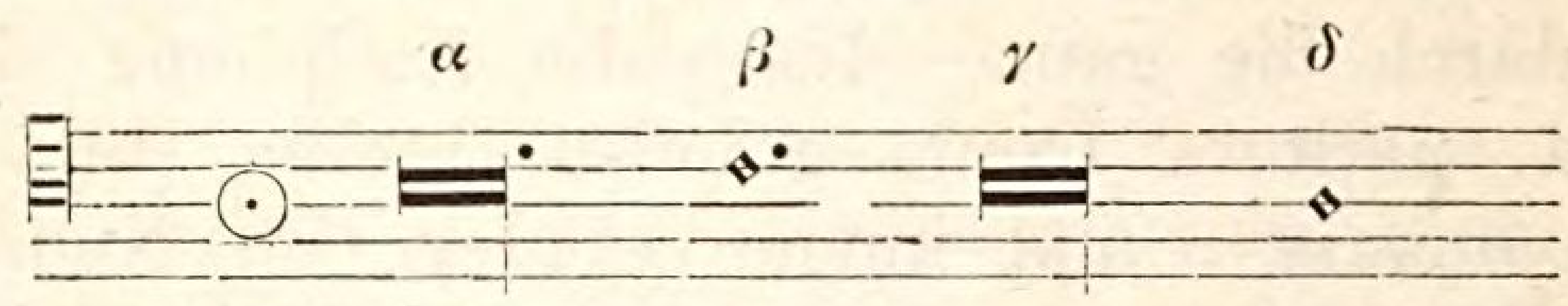
Die Lieder Barbireau's gleichen in ihrer ganzen Haltung auffallend den ähnlichen Compositionen Okeghem's und sind nicht ohne Zierlichkeit. Der Dijoner Codex enthält von ihm die Lieder *Au travail suis* (dasselbe, worüber Okeghem eine Messe geschrieben), *Esperant que mon bien viendra*, und das von Tinctoris erwähnte *L'omme banni de sa plaisance,* der Liedercodex der casanatenensischen Bibliothek in Rom die Lieder *Scon lief* und *Gracieulx biaulx* — alle nach alter Art zu drei Stimmen[2]).

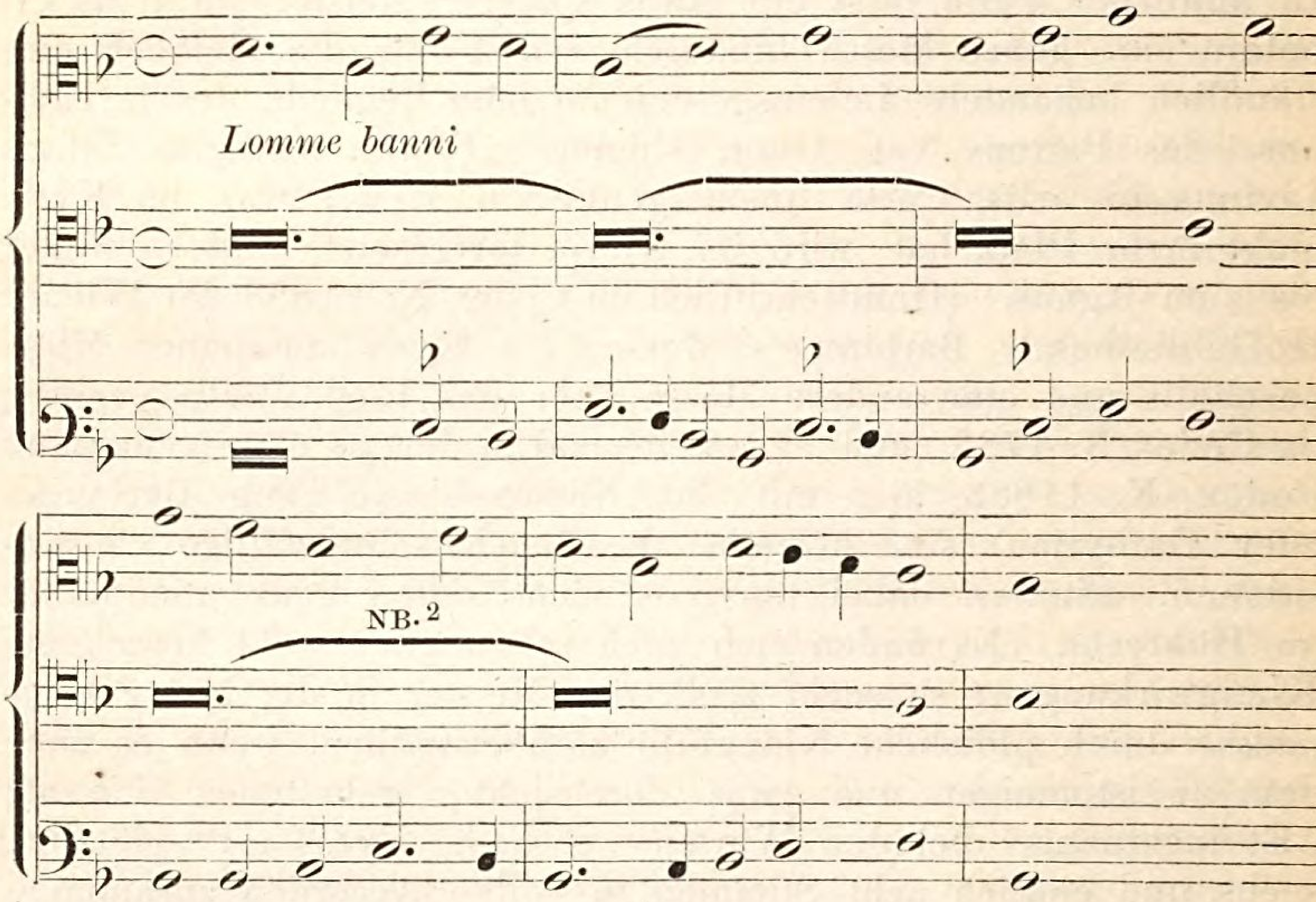
1) Diesen Liedern sind noch zwei dreistimmige Sätze ohne Text beizufügen, die im Codex der Maglib. 58 in Florenz (173 u. 212) stehen. K.

2) Das Lied *Gracieulx* enthält gegen den Schluss hin einen ziemlich künstlich harmonischen Kettensatz in Nachahmungen. Vom *L'omme banni*

Ein streng alterthümlicher Meister ist Philipp Bassiron, dessen Messe *De Franza*[1]) Petrucci in dem Missar. divers. autor.

redet Tinctoris im Liber imperfectionum bei der 12. Generalregel: „quod nota cui punctus appositus est imperfici non potest". Freilich haben, meint Tinctoris, gute Meister, wie Domarto und Barbingaut im Tenor seines Liedes *L'omme banni* das Gegentheil gethan:

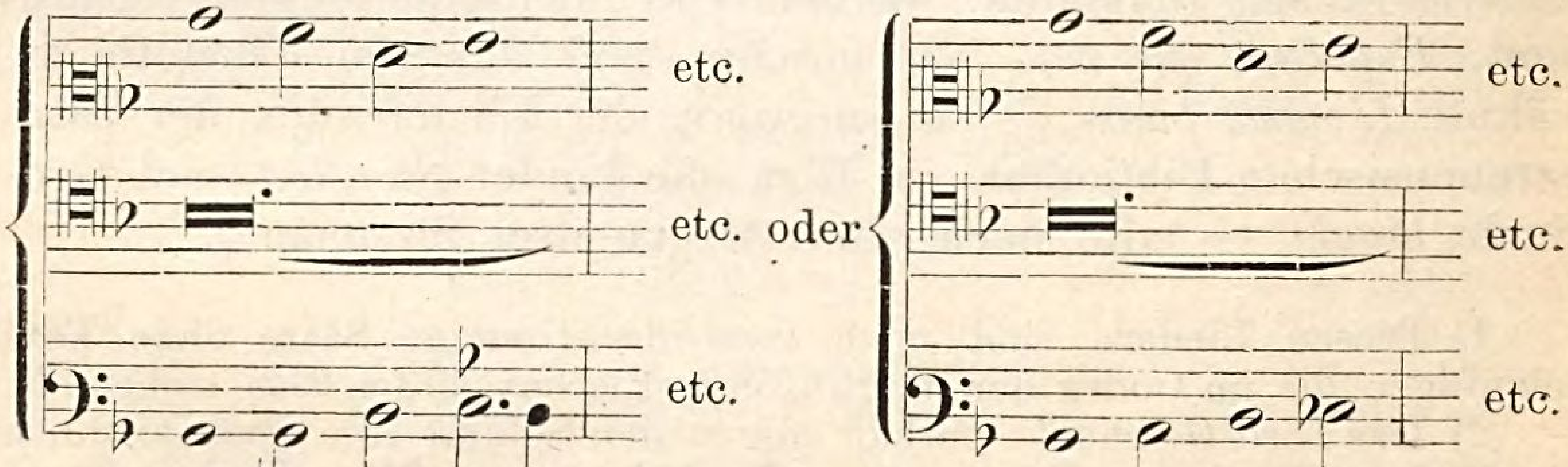




Der Augmentationspunkt vermehrt die Note α um die Hälfte ihres Werthes. Die Note β mit dem Divisionspunkt dahinter imperficirt hinwiederum die augmentirte Note (vergl. Band 2, S. 437 wo es genauer heissen muss: „was Tinctoris als eine bei guten Meistern vorkommende Praxis bejaht, die er selbst aber für unrichtig erklärt").

1) Beim Tenor steht: de Fransia oder Franfia. Heisst das: de Franzia? französische Messe? Eine Messe *d'Allemaigne* kommt auch vor, sie ist von Mouton.

2) Hier ist entweder die Oberstimme oder der Bass nicht richtig. Ich würde folgende Lesart vorschlagen:



Kade.

lib. I. (1508), und dessen vierstimmige Motette *Inviolata integra et casta* er in den Motetti libro quatro[1]) 1505) gedruckt hat. Bassiron scheint auch einer der „Ueberläufer" aus der ersten Schule zu sein, an die er noch vielfach erinnert. Der Grundzug seiner Messe *De Franza* ist der einer starren Grossartigkeit; gewichtige Noten voll schwerwandelnder Harmonie, häufige Fermaten vermehren das Gefühl des Lastenden. Es gibt gewisse uralte, düstere, unheimliche Kirchen romanischen Styles, für welche Bassiron's Messe gerade die rechte Musik wäre[2]).

Gegen einen gleichzeitigen Tonsetzer Martin Hanard, Canonicus zu Cambrai und Knabenmeister an der dortigen Kathedrale, ist Tinctoris ungemein höflich: in der Dedication seines „Tractates über die Noten und Pausen" (1477) redet er ihn an „celeberrime cantorum" und „tuae perspicientiae sublimitas novit" u. s. w. Gleichwohl hat sich von dieser Autorität ein einziges und sehr trostloses Stück erhalten, eine zweistimmige endlose contrapunktische Studie über das Lied *Le Serviteur*, kleinlich in den Motiven, voll unruhiger Hast und doch leblos, ein planloses Notengeschnörkel um den Cantus firmus.

Bemerkenswerth darf heissen, dass Jacob Tadinghen genau über denselben notenreichen bunten Tenor (oder vielmehr über den als Cantus prius factus entlehnten Discant einer dreistimmigen Bearbeitung des *Le Serviteur* von einem Ungenannten in den Canti cento cinquanta, fol. 135) ein Seitenstück zu Hanard's Studie componirt hat, ein eben so trockenes und lebloses contrapunktisches Präparat. Die beiden Stücke stehen in den Canti cento cinquanta neben einander. Gesungen hat sie wohl schwerlich jemand. Ein dreistimmiges, minder extravagantes Lied

1) Fol. 21.

2) Sie enthält ganz sonderbare Sachen — auch schon in der Notirung, z. B. im Gloria steht eine geschwärzte Note, die durch die Schwärzung nicht nur imperfect, sondern auch um ein Drittel ihres Werthes verringert wird. Tinctoris hätte da mit Recht schelten dürfen. Beim *Et homo factus est* stehen nicht weniger als acht Fermaten hinter einander — jeder Accord soll breit austönen. Bei der *vita ventura seculi* wird man durch fünf, sage fünf nach einander folgende reine Quinten zwischen Discant und Alt erschreckt. Die Stelle ist, wie der Zusammenhang zeigt, kein Druckfehler und jedenfalls ein Nachhall aus den Zeiten des Organums. Ein feines Stück mit hübschen Nachahmungen in den Mittelstimmen ist das letzte (zweite) *Agnus* (das auch Commer in seine Sammlung Band VIII. S. 14—16 aufgenommen). Auch das wehmüthige *Qui tollis* ist eine der ansprechenderen Stellen. Im *Crucifixus* singt der Alt einen fast endlosen undulirenden Gang von $\bar{e}$ bis d herab und wieder zurück; im *Cum sancto spiritu* versucht der Componist sogar durch hastig hintereinander herjagende Gänge einen schwungvollen Satz zu schaffen, ohne doch in rechten Zug kommen zu können.

Pensif mari von Tadinghen hat Petrucci in's Odhecaton aufgenommen.

Ganz interessant aber sind jene zweistimmigen Sätze Hanard's und Tadinghen's, insoferne sie unverkennbar ein in Noten fixirter Nachhall jenes Ziergesanges sind, womit die französischen Déchanteurs den Cantus firmus verbrämten, aufputzten und überluden. In was für Tonschnitzeleien und Tonkräuseleien und ganz äusserliches Machwerk sich die niederländische Schule gelegentlich verlief, zeigt neben solchen Stücken unter andern die dreistimmige Bearbeitung des *Tandernaken* von dem eigentlich schon in die Zeit Josquin's hinüberreichenden Erasmus Lapicida, den Ornitoparch unter die „bewährten Tonsetzer" (quorum probata est autoritas) zählt, der auch in dem Briefwechsel zwischen Spataro und Johannes del Lago genannt, und wo eben jenes Tandernaken zum Beweise irgend einer Mensuralregel citirt wird; trotzdem ist aber von diesem Meister sehr wenig erhalten. Petrucci hat von ihm Lamentationen gedruckt (mit der bekannten kirchlichen Melodie als Tenor), ferner in den Motetti libro quarto ein *Veni Sancte Spiritus* und die Motette *„Nativitas tua Sancta Dei genitrix"*. In den Symphoniae jucundae et adeo breves Rhau's stehen einige kurze Stücke von ihm. 1) Unter den Liedern, die Forster unter Lapicida's Namen mit unterlegtem deutschen Texte in seine grosse Liedersammlung aufgenommen hat, zeigt nur eines guten niederländischen Styl (mit dem Texte „ach edles N. einiger Trost")2), die andern scheinen eher Werke irgend eines ganz mittelmässigen deutschen Componisten zu sein. Ob mit dem Rasmo in Petrucci's Frottole Lapicida gemeint ist, bleibt zweifelhaft. Das mit diesem Namen bezeichnete Stück *La pietà ha chiuso le porte*" 3) ist aber sicher niederländisch, wie besonders bei Vergleichung der Bearbeitung derselben Melodie von Bartolomeo Tromboncino4) deutlich wird.

Unzweifelhaft der Okeghem'schen Zeit gehören an: Jean Puyllois (1463 erster Capellan des Herzogs von Burgund, st. 1478), auch Johann Kie genannt, und le Rouge, genannt de Rubeis, beide von Tinctoris in seinem Proportionale als Componisten von Messen über das Lied „mon coeur pleure" erwähnt;

1) Eine hier nicht genannte Motette von Erasmus Lapicida, *Ave regina coelorum, 4 vocum* birgt noch der oben schon angeführte Codex Nr. 58 der *Maglibecchiana.* Kade.

2) Es ist das Lied N. 37 „ach edles N." im 1. Theile. Die übrigen Lieder sind N. 2, 109, 115, 122, 127.

3) Buch IX, fol. 4.

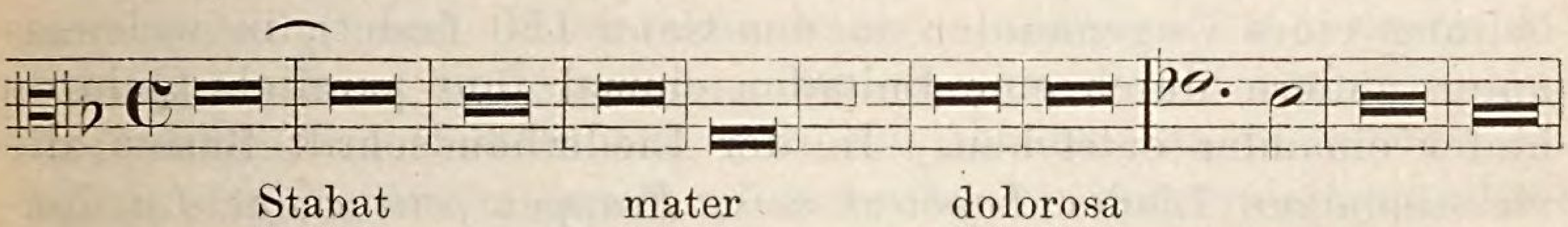
4) Buch II, fol. 29. Rasmo verlegt nach niederländischer Weise die Melodie in den Tenor, Tromboncino in den Discant, „qui magis audientium orecchias captat", wie Merlin Coccoie sagt. Dieser Umstand allein ist aber keineswegs entscheidend, vielmehr die ganze Schreibart.

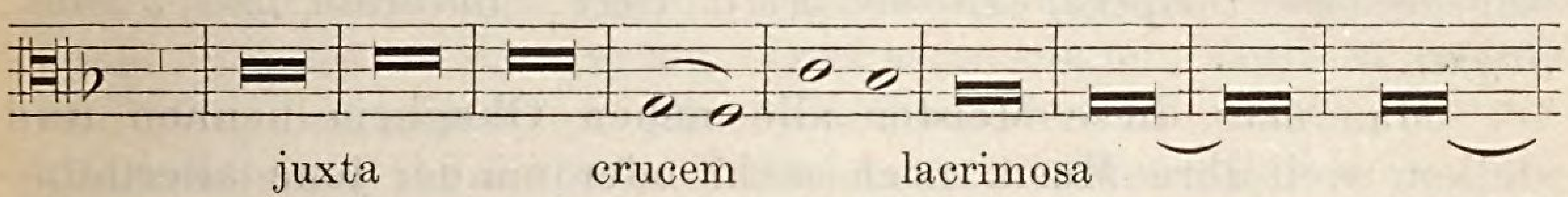
ferner Turplin, von dem sich in Petrucci's Motetti libro quarto ein äusserst sonderbares vierstimmiges „Stabat mater“ befindet.[1])

Schon mehr in die Josquin'sche Zeit und Weise hinübergreifend:

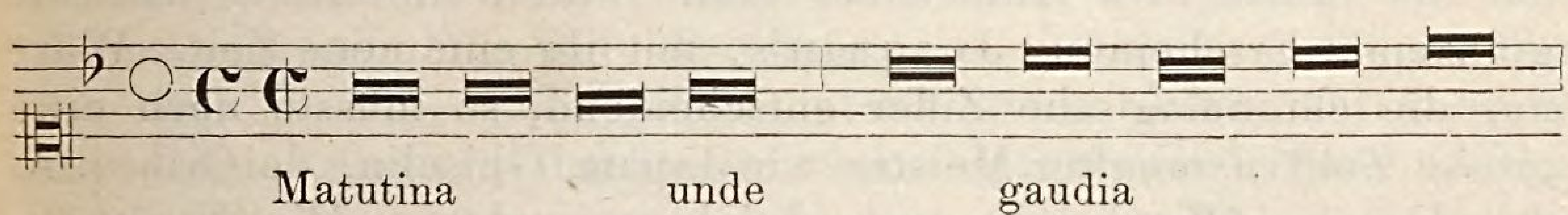
Bulkyn (Mot. *Ave virginum gemma Catherina* in dem Mot. libro quarto, und ein dreistimmiges *Orsus, orsus* in den Canti *B,* im Cod. Casanatenensis ein Doppelcanon über das Lied *A l'ombre d'un buissonet*, letzteres Stück dasselbe, welches in den Canti 150 unter Josquin's Namen vorkommt), Ninot (in Petrucci's Mot. libro quarto die Mottete *O bone Jesu,* das Lied *Helas*, *helas* in den Canti *B* — in der Handschrift Basevi in Florenz sind 13 Lieder mit Ninot le Petit bezeichnet, darunter auch das *Helas helas)*, Diniset (Mot. *Ave sanctissima Maria* in Mot. a cinque und Lied *Fortuna per ta cruelta* im Odhecaton, wo die Bezeichnung Uincinet nur eine Verstümmelung von Diniset zu sein scheint), Philippon (ein Lied *Rosa plaisant* in den Canti cento cinquanta,[2]) handschriftlich im Codex Casanatenensis ein dreistim-

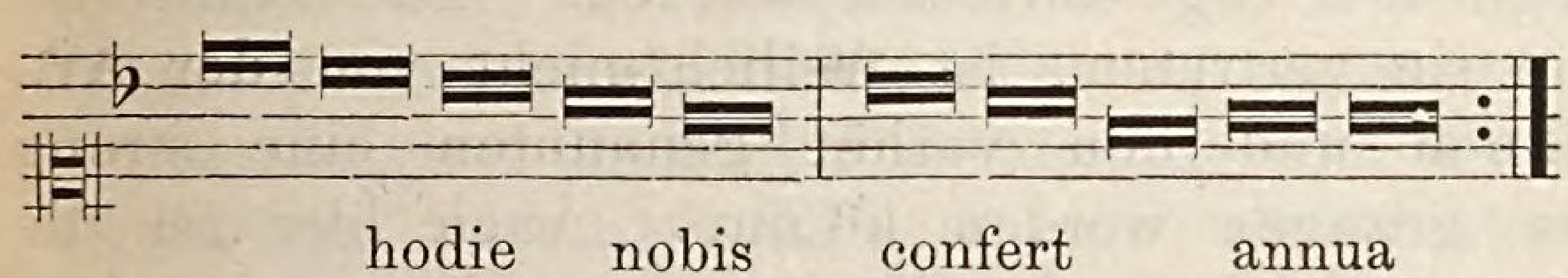
1) Während der Alt intonirt:

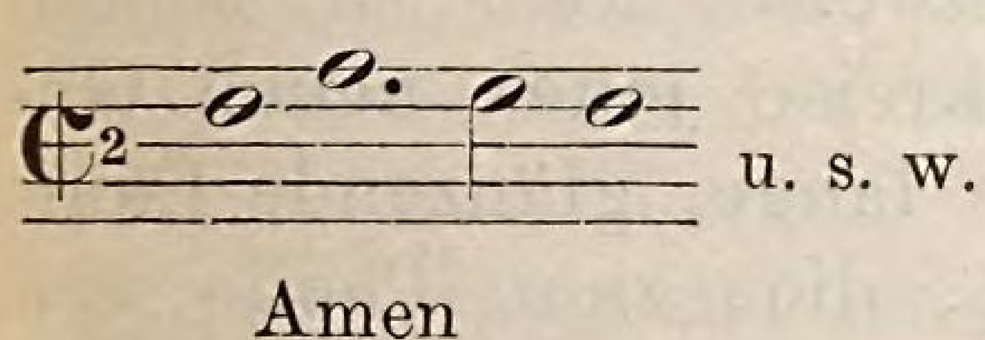




wird dem Discant nach 18 Pausen folgende fremde Zuthat zugetheilt:







2) Dieses Lied ist vierstimmig und im Tempus imperfectum diminutum geschrieben. In dem oben erwähnten Codex der Casanatenensischen Bibliothek zu Rom O. V. 208, Nr. 71 erscheint ein dreistimmiges *Rosa plaisant* unter dem Namen Johannes Dusart im Tempus imperf. integri valoris — und siehe da! es ist Note für Note, nur alles wegen des ge-

miges Lied *Tant fort,* im päpstlichen Archive abermals eine der zahllosen *Omme-armé*-Messen; Franchinus Gafor, Mus. utriusque cantus practica IV. 5. nennt ihn Philippon de Bourges) Johannes da Pinarol *(Surge propera* in Petrucci's Motetti *A,* das schon erwähnte merkwürdige *Fortuna desperata*, in dem das betreffende Lied gar nicht vorkommt, in den Canti 150), Ieronymus de Clibano (Motette *Festivitatem dedicationis* in den Mot. libro quarto), Johannes Aulen *(Salve virgo virginum* ebenda) u. A. m.

Aber entschieden zu den Tonsetzern der Okeghem'schen Zeit und Richtung müsste auch Bruhier, Brugier oder Brugher gezählt werden, wären nicht Anzeichen vorhanden, dass er eben jener Broyer ist, den Theophil Folengo in den bekannten Versen unter den Sängern der Capelle Leo's X. nennt. Nach Josquin sieht er freilich aus wie eine graue Ruine aus alter Zeit. Seine Messe *Mediatrix nostra* in den Ambraser Messen ist interessant, aber sehr alterthümlich. In Rhau's Bicinien ist von ihm ein geradehin lächerliches Duett für zwei tiefe Bässe über das Lied *Amour de moy* (über das sich eine sehr gute vierstimmige Bearbeitung eines Ungenannten in den Canti 150 findet), in welchem unter andern durch eine Imitation einmal fünf parallele Quinten hinter einander entstehen. In der Liederhandschrift Basevi die vierstimmigen Lieder *Impotent suis; Frappez petit coup; La douleur de mon compère; Et un gentil clerc; Laturalu* und *Jaquet, Jaquet.*

Man mag diese Meister alle neben Okeghem nennen und stellen, weil ihre Musik noch mehr oder minder jene alterthümliche Färbung hat, welche ihr eine entschiedene Verwandtschaft mit der Musik des Altmeisters gibt. Mitten unter sie tritt die glänzende Erscheinung Josquin's, mit ihr eine neue Zeit. Wäre nur die chronologische Ziffer entscheidend, so müsste noch eine grosse Zahl namhafter Meister wie Japart, Ghiselin, de Orto u. A. der Epoche Okeghem's zugeschrieben werden. Die Kunstentwickelung, welche sie vertreten, ist freilich nicht von der Art, dass zwischen ihnen und den vorhin genannten eine streng trennende Grenze gezogen werden könnte. Auch hier ist die grösste innere Verwandtschaft der Kunstweise, aber sie stehen auch schon ganz entschieden im Lichtkreise jenes neuen Gestirns. Josquin hat selbst wiederum eine lange, glänzende Laufbahn durchlaufen; die jüngeren Talente, die, zum Theile von ihm gebildet, neben ihm auftauchen, bilden gegen 1512—1520

änderten Taktzeichens doppelt klein geschrieben, der Discant, Tenor und Bass der Composition Philippon's, welche also um eine Stimme, den Alt, reicher ist. Wem gehört nun aber die Composition an?

hin schon wieder eine neue Gruppe, die sich ganz wesentlich von jenen früheren Genossen und Mitstrebenden unterscheidet und einer neuen Kunstzeit, zu der Josquin in rastlosem Streben den Pfad öffnete, angehört. Es ist ganz interessant, das Namensverzeichniss der Tonsetzer in den ältesten Petrucci'schen Drucken um 1502 u. s. w., den vier Büchern Motetten, den drei Büchern weltlicher Chansons mit dem Namensverzeichnisse der 1514 zu Fossembrone von Petrucci gedruckten Motetti della corona zu vergleichen. Neue Namen, neue Zeit. Eine neue Generation ist in den wenigen Jahren emporgeblüht.

Es ist hier die rechte Stelle des Ottaviano dei Petrucci[1]) näher zu gedenken, dessen Erfindung des Notendruckes mit beweglichen Typen gerade zur rechten Zeit erschien; an der Grenzscheide des 15. und 16. Jahrhunderts, wo der mächtige Aufschwung der Musik ihrer am nöthigsten hatte. Bis dahin hatte man in gedruckten Büchern Musiknoten nur in plumpem, meist unglaublich missgeformtem Holzschnitt wiederzugeben gewusst, wie man z. B. in Franchinus Gafor's 1496 gedruckter Practica musicae (Mailand) findet. Was von musikalischen Aufzeichnungen stattlich und schön ausgestattet werden sollte, wurde auf Pergament oder starkes Papier in sehr grossen Noten (denn bei der Aufführung stellten sich alle Sänger vor den auf's Pult gelegten mächtigen Folianten) mit Schreibfeder und Pinsel gezeichnet und gemalt, mit dem ganzen Aufwande damaliger Schönschreibekunst und oft mit der ganzen verschwenderischen Zierlust, welche das 15. Jahrhundert an seine Prachtbücher zu wenden pflegte: Randarabesken in Gold und Farben, mitunter von wundervoller Schönheit und Vollendung, mächtige Initialen, welche zuweilen ganze Scenen aus der heiligen Geschichte, Donatoren mit ihren Schutzheiligen, Wappen, Wunderthiere enthalten. Ein starker Einband mit gepresstem Leder und broncenen Eckbeschlägen und Clausuren vollendete das Prachtstück, dessen Anschaffung freilich die Mittel von Privatpersonen in den meisten Fällen überstieg, daher solche musikalische Bücher insgemein ein höchst werthvolles, sorgsam gehütetes Besitzthum von Domkirchen, Capiteln, fürstlichen Personen bildeten, (die berühmten Chorbücher des Domes von Siena u. a., ebenso die herrlichen, freilich erst lange nach Erfindung des Notendruckes entstandenen Münchener Codices mit den Werken Orlando Lasso's u. a. m.) Daneben fehlte es nicht an gesudelten, flüchtigen Notirungen, welche man sich

1) Man vergleiche über ihn das Buch von Anton Schmid: „Ottaviano dei Petrucci da Fossembrone, der erste Erfinder des Musiknotendruckes mit beweglichen Metalltypen und seine Nachfolger im sechszehnten Jahrhunderte. Wien bei Rohrmann 1845". Leider ist dieses vortreffliche Werk im Handel vergriffen.

für eigenen Gebrauch rasch zusammenschrieb. Weltliche mehrstimmige Lieder schrieb man gerne in Stimmhefte mit kleinerer, feinerer Notenschrift. Die müden Abschreiber durften mit Robert Ursus jubeln „quis labor est fessis demptus ab articulis“,[1]) als Petrucci mit seiner Erfindung hervortrat, welche die Musikwerke in schöner Ausstattung um billigen Preis zum Gemeingute Vieler zu machen geeignet war.

Die Petrucci bildeten eigentlich ein Edelgeschlecht in Siena, wo gerade zur Zeit Ottaviano's um 1490, einer von ihnen, Pandolfo Petrucci, eine Art von Oberherrschaft über die Stadt ausübte. Dass Ottaviano einer vornehmen Familie entstammte, zeigt die Form „dei Petrucci“,[2]) wie er in dem ihm von der Venezianischen Signorie am 25. Mai 1498 ausgestellten Privilegium genannt wird[3]) — aber er stammte nicht aus Siena, sondern gehörte, wie es scheint, einem verarmten[4]) Nebenzweige der Petrucci an, der sich in Fossembrone (forum Sempronii) im Herzogthume Urbino angesiedelt hatte, wo Ottaviano am 18. Juni 1466 geboren wurde. Von Guidobaldo I., Herzog von Urbino, unterstützt, begab er sich im 25. Lebensjahre nach Venedig, wo er sich in den dortigen Buchdruckereien zu einem der vorzüglichsten Typographen seiner Zeit ausbildete. Hier glückte ihm die Erfindung des Notendruckes mit beweglichen Typen und mit der Technik, dass Liniensysteme und Noten in abgesonderte Rahmen gesetzt wurden und so ein Doppelabdruck stattfand (nicht wie beim späteren Notendruck jede Note ihre zugehörigen Linien gleich bei sich hatte). In der an Hieronymus Donato gerichteten Vorrede des Odhecaton erzählt Petrucci, „dass viele erfindungsreiche Männer die Sache öfter unternommen, ohne die Schwierigkeit besiegen zu können und dass er bei seinen Bemühungen vorzüglich von Bartholomäus Budrius von Capodistria aufgemuntert und mit gutem Rathe unterstützt worden, und ihm endlich geglückt sei eine so schwierige als willkommene und dem allgemeinen Besten dienende Sache zu Stande zu bringen, welche dem lateinischen (italienischen)

1) Diese Worte, einem Gedichte aus der Zeit um 1470 angehörend, meinen den Bücherdruck im Allgemeinen. S. „Rerum italicarum Scriptores ex Codd. Florent.“ Tom. II. col. 693.

2) Noch jetzt sagt man: Ida principessa dei Corsini u. s. w. Das einfache Simone di Martino oder Simone Martini d. i. Simon Martin's Sohn, Giovanni di Nicola, Pisano oder Johannes Nicholi u. s. w. deutete den einfach bürgerlichen Mann an.

3) „Octaviano dei Petrucci da Fossembrone habitator in questa Inclyta Cità, homo Ingeniosissimo“ u. s. w. Er selbst nennt sich auf seinen Musikdrucken: Octavianus Petrutius Forosemproniensis. Schmid lässt die Beziehung auf die Petrucci da Siena ganz bei Seite.

4) Auch Pandolfo von Siena endete in Verachtung, seine Söhne aber wussten sich wiederum zu behaupten.

und insbesondere dem Venezianischen Namen zur Ehre gereichen werde".[1] Auch in dem Privilegium der Signorie heisst es: „Petrucci habe mit vielen Kosten und grosser Mühe zu Stande gebracht, was vor ihm viele in und ausserhalb Italiens lange Zeit vergeblich versucht"[2] (diese „vielen Versuche" beweisen zugleich,

1) „Mox edoctus ingeniosissimos viros difficultate victos saepius ab inceptis destitisse, hoc ego erectus, si me quoque possem tollere humo, latinum vero nomen, et Venetum imprimis, ubi haec parta et perfecta forent, hac quoque nostri inventi gloriola virum volitare per ora: consilio usus ipsius Bartholomei, viri optimi, rem sum, puto, feliciter aggressus, tam arduam quam jucundam, quam publice profuturam mortalibus." Im Eingange der Vorrede sagt Petrucci: „sed et Bartholomeus Budrius, utraque lingua clarus" etc. Budrius selbst hat auch eine Vorrede beigegeben, in der er sich Justinopolita nennt.

2) „con molte sue spexe et vigilantissima cura ha trovado, che molti non solo in Italia, ma etiandio da fuora del Italia, za (venezianisch für „gia") longamente indarno hanno investigato". Uebereinstimmend heisst es in dem am 22. October 1513 von Leo X. ausgestellten (vom Cardinal Bembo unterzeichneten) Privilegium für Petrucci, der eben damals in seiner Vaterstadt Fossembrone sich etablirt hatte: „nuper vero, cum in patriam tuam Forissempronium ad habitandum veneris, et aliquid novi semper excogitando tandem maximo labore, dispendio et temporis cursu etiam primus modum imprimendi organorum intabulaturas, per multos ingeniosos viros in Italia et extra, ut dicitur, tentatum et tanquam opus desperatum derelictum, inveneris; quod non parum decoris Ecclesiasticae religioni et studere volentium commoditati fore dinoscitur" u. s. w. Ganz interessant ist übrigens, dass ganz Aehnliches auch in dem Privilegium vorkommt, welches Franz I. von Frankreich dem Buchdrucker Pierre Attaignant in Paris (mit der Datirung „St. Germain en Laye 18. Juni 1531". unterzeichnet: „le Cardinal de Tournoy maistre della Chapelle du dit Seigneur present — J. Hamelin") ausstellte, und worin es heisst: „Receu auons l'humble supplication de nostre bien ame Pierre Attaingnant imprimeur libraire demourant a l'université de Paris contenant, que comme par cy devant nul en cesluy nostre royaulme ne se feroit entremis de grauer, fondre et addresser les nottes et carracteres de l'impression de musicque figuree en choses faictes, ensemble des tablatures des ieuz de lutz flustes et orgues tant pour la difficile imagination et longue consumption de temps que pour les grans fraiz mises et labeurs, quil y convenoit faire et appliquer, ledit suppliant par longue excogitation et travail desperit et a tresgrans fraiz labeure mises et despens ait inuente et mis en lumiere la maniere et industrie de grauer fondre et imprimer les dictes nottes et carracteres tant de musique et (en?) choses faictes comme desdictes tabulatures des ieuz de Lutz Flustes et Orgues desquelles il a imprime et faict imprimer et espere faire cy apres plusieurs liures et cayers tant de messes, motetz, hymnes, chansons que desditz ieuz de Lutz Flustes et Orgues en grans et petitz volumes pour seruir aux eglises ministres dicelles et generalment a toutes personnes, et pour le tresgrant bien utilite et soulaigment de la chose publique. Toutesfois il doubte que apres avoir mis en lumiere sa dicte invention et ouuert aux aultres imprimeurs et libraires la voye et industrie d'imprimer la dicte musicque" u. s. w. Masste sich der Pariser Typograph eine Erfindung an, die nicht ihm, sondern, wie die Petrucci's um 33 und 18 Jahre älteren Privilegien beweisen, diesem letzteren gehörte? Attaignant hat jenes königliche Privilegium seiner grossen im Jahre 1532 in sieben

wie sehr jenes Bedürfniss sich fühlbar gemacht). An Schönheit, Deutlichkeit und Schärfe lassen die Arbeiten nichts zu wünschen übrig; es ist noch jetzt eine Freude einen Petrucci'schen Druck durchzusehen. Er wählte für seine Drucke das handliche Format von klein Querquart bei Liedern und theilweise Motetten mit gegenüberstehenden Parten, bei anderen Motettensammlungen und bei Messen in getrennten Stimmheften. Das erste Werk, welches aus Petrucci's Presse im Jahre 1501 hervorging, das sein Freund und Rathgeber Budrius in der Vorrede als den „Erstling" bezeichnet, welchen sie ihrem gemeinsamen Gönner Hieronymus Donato darbringen (en igitur tibi primitiae camenarum), war eine Sammlung 96 vier- und dreistimmiger Gesänge niederländischer Tonsetzer; mit Ausnahme eines die Sammlung eröffnenden *Ave Maria* von de Orto und eines halbgeistlichen *Reyne du ciel* von Compère weltliche Lieder, deren Namen und Weisen zum guten Theile auch anderweitig aus Messen u. s. w. bekannt sind. Petrucci entnahm sie (wie Budrius erzählt) der Musiksammlung des Dominicaners Pietro Castellani, „eines durch Frömmigkeit und musikalische Gelehrsamkeit berühmten Mannes." Diese Auswahl aus des P. Castellani Papieren besorgte der ehrwürdige Mann selbst, wie auch eine kritische Durchsicht der ausgewählten Stücke (cujus opera et diligentia centena haec carmina repurgata). Er wählte Stücke von Okeghem, Busnois, Heyne, Caron, Hobrecht,

Büchern erschienenen Compositionen von P. de Manchicourt, Claudin, Matth. Gascogne, Joh. Mouton, Lupus, Richafort, G. le Heurteur, Divitis, Prioris und N. Gombert enthaltenden Sammlung von Messen vordrucken lassen (Exemplar in der Wiener k. k. Hofbibliothek, Sign. S. A. 68 A. 1). Attaignant hatte schon früher mehrere Notenwerke gedruckt, 1527 ein Buch Motetten (dem bis 1536 achtzehn andere folgten), 1528, 1529, 1530 Chansons, 1529 Tänze in Lautentabulatur, 1529 am 6. October eine „tres breve et familiere introduction pour entendre et apprendre par soy mesme a jouer toutes chansons reduictes en la tabulature de Lutz". Bei dem letztgenannten Druckwerke steht schon unter dem Index „auec priuilege du roy" etc., während doch jenes Privilegium um zwei Jahre später datirt ist. Nun zeigt ein Blick auf den in der That prächtigen Notendruck der erwähnten Messen u. s. w., dass dabei Note und Linien auf derselben Punze vereinigt sind, die Technik dieses nur einfachen Druckes (die auch in den deutschen Buchdruckereien zu Nürnberg u. s. w. Eingang fand) eine andere ist als der Doppeldruck Petrucci's. Aber auch diese Typen gehörten nicht Attaignant an, sondern dem Schriftgiesser und Buchdrucker Pierre Hautin oder Haultin in Paris, welcher dergleichen schon im Jahre 1525 verfertigte, und dessen Punzen Attaignant gleich für seine ersten Drucke verwerthete. Nun sind aber aus jener Zeit Musikdrucke aus Hautin's Offizin nicht nachweisbar („les psaumes de David" vom Jahre 1567 in der Wiener Hofbibliothek.) Wie kommt es, dass Pierre Hautin von seinen Typen nicht früher Gebrauch machte? Vielleicht also, dass er eine Erfindung Attaignant's nur ausführen half. Freilich wurde schon 1507 in Deutschland der einfache Notendruck von Erhard Oglin zu Augsburg geübt.

Tinctoris, Josquin, Compère, Alexander Agricola, P. de la Rue, Brumel, Ghiselin, de Orto, Joh. Stokhem, Japart, Jacob Tadinghen, Petrus Bourdon, Verbech, Vincinet und Isaak. Das Werk erhielt den Titel: „Harmonice musices Odhecaton A.“ Lange Zeit für verloren geachtet und nur aus Conrad Gesner's Pandecten (fol. 82—85) bekannt, fand der treffliche Bibliothekar des Liceo filarmonico in Bologna Gaetano Gaspari unter den unermesslichen Musikschätzen alter Musik, welche dieses Institut besitzt, ein Exemplar. Ein zweites Buch solcher Gesänge von Josquin, Compère, Hobrecht, Pierre de la Rue, Busnois, de Orto, Ninot, Vaqueras, Brumel, Japart, de Vigne, Courdoys, Bulkyn, Ghiselin und Agricola erschien in demselben Jahre 1501 (der Schlussbeisatz „Impressum Venetiis per Octavianum Petrutium Forosemproniensem die 5. Februarij Salutis Anno 1501“ geht mit der Datirung der Vorrede des Odhecaton „Venetiis *decimo octavo cal. iunias* Salutis anno MDI“ allerdings scheinbar nicht zusammen; Fétis erklärt es sehr gut durch den Umstand, dass in Venedig Neujahr 1501 auf den 11. April fiel, folglich das Odhecaton um neun Monate älter ist als dieses zweite Buch, dessen Datirung ausserhalb Venedigs 1502 gewesen wäre). Es führt den Titel „Canti B numero Cinquanta B“ (es sind aber nur 49 Nummern), war neueren Forschern ebenfalls nur aus Gesner bekannt und bildet dermalen in einem ebenfalls von Gaspari aufgefundenen Exemplare eine Zierde der Bibliothek des Liceo filarmonico.[1])

1) Der treffliche, kürzlich verstorbene Angelo Catelani, Bibliothekar zu Modena, hat in einem Artikel der Gazetta mus. di Milano, der dann als selbstständiges Broschürchen gedruckt wurde, „Bibliografia di due stampe ignote di Ottaviano Petrucci“ diese Werke genau, unter Beigabe von Fascimiles u. s. w. beschrieben. Für die Besitzer jenes Schriftchens bemerke ich Folgendes: Castellani (ein sonderbarer Zufall, dass der erste Redacteur und der letzte Beschreiber fast den gleichen Namen haben — doch da tönt mir das Wort des Tacitus in's Ohr „plerisque *vana* mirantibus“) — Castellani hat eine beträchtliche Zahl von Stücken seiner Sammlung ausgewählt, deren musikalischer Werth ihm deren Veröffentlichung wünschenswerth erscheinen liess, deren Autoren er aber nicht anzugeben wusste. Petrucci druckte diese ohne Namensunterschrift. Catelani ging von der irrigen Voraussetzung aus, dass solche Stücke dem eben zuletzt vorher genannten Tonsetzer gehören, und bezeichnete sie in seiner Beschreibung mit dem Gleichheitszeichen. Dass er irrte, zeigt das Werk selbst; denn wo zwei Stücke desselben Autors unmittelbar aufeinanderfolgen, ist der Name jedesmal ausdrücklich beigesetzt. Dieses ist im Odhecaton bei folgenden Stücken der Fall:

Fol.	23	j'ai pris amours	Japart
„	24	Se congiê pris	Japart (bei Catelani =)
„	25	Amours, amours	Japart (eben so)
„	52	L'omme banni	Agricola
„	53	Alles regrets	Agricola (eben so)
„	60	Royne des fleurs	Alexander

Ein drittes Buch unter dem Titel „Canti C, no. (numero) cento cinquanta C" wurde am 10. Februar 1503 gedruckt, es enthält 136 (nicht 150) Stücke von Hobrecht, Agricola, Compère, Gregoire, P. de la Rue, de Orto, Crispinus de Stappen, G. Reingot, Ghiselin, Infantis, Japart, Josquin, Fortuila, Joh. Pinarol, Joh. Martini, Isaak, Okeghem, Busnois, Stokhem, Joh. Regis, Philipon, Molinet, Cornelius de Vuilde, Nicolaus Craen, Mathurin Forestier, Lapicide, Brumel, Jac. Tadinghen und Hanart. Das einzige erhaltene, kostbar in Leder mit Goldschnitt gebundene, wie das dem Deckel eingeprägte Wappen zeigt, aus der Fugger'schen Bibliothek herrührende Exemplar, ein Juwel an Schönheit und Erhaltung, besitzt die k. k. Hofbibliothek in Wien. Die Auswahl und Redaction der Stücke dürfen wir unbedenklich wieder dem wackeren Dominicaner Castellani zuschreiben; der fromme Mann eröffnete auch hier die weltlichen Lieder mit einem geistlichen Stücke, jenem *Ave regina coelorum* von Hobrecht. Ehe jedoch dieses dritte Buch an's Licht trat, hatte Petrucci auch schon geistliche Musik gedruckt — vor Allem am 9. Mai (die 9. Madij) 1502 eine Sammlung von Motetten unter dem Titel *Motette* (so) *A. numero trentatre* (darunter das grosse Pracht-*A*, das auch unter dem Titel des Odhecaton vorkommt). Diese Sammlung ist mit der von Gesner unter dem Titel *Motetti de più sorte Signati A* und *Motetti A numero 33 latini* angeführten identisch.[1]) Es enthält der Mehrzahl nach vierstimmige Mo-

Fol. 61 Si dedero Alexander (eben so)
„ 72 Le corps Compère
„ 73 Sans ha bon oeil . . . Compère (eben so)

In dem Canti B:
Fol. 33 jai pris amours Japart
„ 34 je cuide Japart (eben so)
„ 53 en Amour que cognoist . Brumel
„ 54 je despite tous Brumel (eben so)

Die anderen bei Catelani mit = bezeichneten Gesänge haben als von Ungenannten herrührend zu gelten — nur das Stück fol. 16 in dem Canti B. *Cela sans plus*, welches bei Catelani irrig mit dem erwähnten Zeichen = als vermeinte Arbeit de Orto's (dessen *Mon mari ma deffamée* vorangeht) vorkommt, gehört laut seiner Ueberschrift, die Catelani übersehen haben muss „Obreht in missa", dem alten Hobrecht an. Dagegen ist bei dem Stücke fol. 21 *myn morghen ghaf* der von Catelani beigesetzte Name Hobrecht's zu streichen; es hat im Originale keine Namensbezeichnung. Im Odhecaton hat Catelani zwischen fol. 21 und 23 ein Stück übersprungen, eine Bearbeitung des *De tous biens* von einem Ungenannten. Mit der obenerwähnten kleinen Ungenauigkeit hat Catelani aber Fétis in Irrthum geführt, der darauf hin, z. B. dem de Orto (Biogr. univ. Band 6 S. 383) eine beträchtliche Zahl vou Stücken zuweist, die ihm nicht gehören.

1) Schmid ist daher einigermassen ungenau, wenn er Seite 28 seines Buches dieses Werk zweimal in Anrechnung bringt, obwohl er Seite 32 sich für die Identität ausspricht.

tetten (nicht „Motetten für drei Stimmen," wie es bei Schmid irrig heisst,[1]) die wenigen dreistimmigen bilden die Ausnahme); die Stimmen sind gegen einander gesetzt.[2]) Die Sammlung enthält (zum Theile ganz köstliche) Arbeiten von Josquin (4), Pinarol (1), Compère (6), Agricola (1), Gaspar (8), Brumel (1), Ghiselin (3), Craen (1) und Ungenannten (8), zusammen 33 Motetten und als Zugabe und Schluss ein „Kunststück" von Josquin, „Canon = *fuga per semibrevem*" ohne Text,[3]) denn der Redacteur (wohl wieder Pietro Castellani) schloss gerne mit einem solchen Cabinetsstücke ab — das Odhecaton mit einer künstlichen Bearbeitung des *de tous biens* von Josquin, die canti cento cinquanta mit Okeghem's berufenem *Καϑόλικον*. Es folgte ein zweites Buch Motetten, deren Titel Gesner angibt *Motetti de passioni signati B.* An dem einzigen erhaltenen Exemplar im Liceo filarmonico fehlt das Titelblatt — zum Schlusse heisst es: „Impressum Venetiis per Octavianum Petrutium Forosemproniensem 1503 die 10. Madij. Cum privilegio u. s. w. Reg. A. B. C. D. E. F. G. H. I. omnes quaterni." Es enthält Motetten von Crispinus (de Stappen, 2), Josquin (5), Gaspar (4), de Orto (1), Vaqueras (1), Obrecht (1), de Orto (1), Brumel (2), Petrus Biaumont (1), Gregoire (1), Compère (1), Regis (1), Agricola (1), Johann Martini (1) und Ungenannten (10), zusammen wieder 33 Nummern. Die Texte handeln zum grossen Theile (nicht ausschliessend) von der Passion, oder haben, in innerlichem Zusammenhange damit, Beziehung auf das Opfer des neuen Bundes — die „theologische" Hand Castellani's möchte hier wiederum nicht zu verkennen sein (daneben aber auch *Ave Maria — haec est illa dulcis rosa*, Mariengesänge), den Schluss bildet auch hier wieder ein Canon mit dem Motto *Sic unda pellitur unda.* Die Ausstattung gleicht ganz jener des ersten Buches.[4]) Ein drittes Buch Motetten — dieses schon in getrennten

1) a. a. O. S. 32.

2) Fétis irrt daher, wenn er (ad v. Petrucci) sagt: „mais le seul exemplaire connu jusqu'à ce jour et qui est à la bibliothèque du Lycée musical de Bologne est incomplet de la partie du *Superius*". Fétis scheint die falsche Angabe bei Schmid: „diese Motetten sind für drei Stimmen, nämlich für Tenor, Alt und Bassus gesetzt" — folgernd, es müsse, wo ein Altus vorkommt, auch ein Superius dagewesen sein — in solcher Weise verbessert oder wie der Alemanne Hebel sagen würde, „verschlimmbessert" zu haben.

3) Die Angaben bei Schmid sind vollkommen falsch, ebenso bei Fétis, der Schmid abschrieb. Beide sind um so mehr zu entschuldigen, als sich Schmid hier auf einen (sehr wenig gewissenhaften!) Berichterstatter aus Bologna verlassen musste.

4) Das Liceo filarm. besitzt das für verloren gehaltene Werk, von dem Fétis (a. a. O.) sagt: „on sait que le duxième livre, marqué B, contenait de motets pour le dimanche et pour l'octave de la Passion, *mais on n'en connait pas d'exemplaire.*"

Stimmheften — wurde unter dem Tittel *Motetti c, C* am 15. September 1504 gedruckt (in München, Wien und Bologna). Es enthält vier mit Josquin's Namen bezeichnete Motetten, eine von Brumel, eine von Craen und 41 Motetten ohne Namensangabe, unter denen jedoch die beiden grossartigen *Magnus es tu Domine* und *Planxit autem David* anderweitig als Arbeiten Josquin's bekannt sind, die Motette *Ut hermita solus* nach einer Stelle des Dichters Cretin dem Altmeister Okeghem angehört, dem auch die Motette *Miles mirae probitatis* mit Sicherheit zuzuschreiben ist.

Schon im Jahre 1502 am 27. September druckte Petrucci ein Buch Messen von Josquin, welches raschen Absatz gefunden haben muss, da schon am 27. December ein Wiederabdruck nöthig wurde, dem im Jahre 1503 ein zweites und drittes Buch Josquin'scher Messen folgte, aber auch ein Buch Messen von Hobrecht (Misse Obreht), eben so von Brumel, Ghiselin und Pierre de la Rue je ein Buch Messen, im Jahre 1504 eben so von Alexander Agricola, 1505 von de Orto, 1506 von Heinrich Isaak und von Gaspar, 1508 ein Buch Missarum diversorum autorum liber primus (ein zweites kam nicht nach) mit fünf Messen von Hobrecht, Bassiron, Brumel, Gaspar und P. de la Rue, endlich ein Buch „Fragmenta missarum.“ Den bereits erschienenen drei Büchern Motetten folgte 1505 ein viertes „Motetti libro quarto“ mit Compositionen von Josquin (4), Brumel (5), Ghiselin (5), P. de la Rue (1), Mouton (2), Hobrecht (4), Bulkyn (1), Turplin (1), Joh. Martini (2), Alex. Agricola (1), Jeron. de Clibano (1), Ninot (1), Gaspar (3), Joannes Aulen (1), Erasmus Lapicida (3), Philipp Bassiron (1) und Ungenannten (19), und ein Buch fünfstimmiger Motetten (*Motetti a cinque libro primo,* auch hier kam kein zweites nach) mit Compositionen von Regis (4), Hobrecht (4), Gaspar (1), Josquin (3), Isaak (3), Pipelare (1), Crispin (3), und Diniset (1). Die bisher einzig als erhalten bekannten Exemplare beider Werke, nämlich jene der k. k. Hofbibliothek in Wien, sind leider unvollständig: dem einen fehlt das Tenorheft, dem andern der Altus. Eine grosse Sammlung italienischer weltlicher Gesänge, gleichsam als Gegenstück seiner drei Bücher niederländischer Chansons, druckte Petrucci in den Jahren 1504 bis 1508 in neun Büchern unter dem Titel „Frottole“,[1]) für die

1) Die Münchener k. Bibl. besitzt alle neun Bücher, die k. k. Wiener Hofbibliothek das 1., 2., 3., 5., 6. und 9. Buch. In der fast completen Sammlung Petrucci'scher Drucke zu Bologna fehlt gerade dieses. Das erste Buch ist datirt: 28. November 1504, das zweite: 8. Januar 1504, das dritte: 6. Februar 1504, das fünfte: 28. December 1505, das sechste: 5. Februar 1505. Der scheinbare Widerspruch erklärt sich wieder durch die venezianische Art das neue Jahr anzufangen. Das zweite Buch zeigt die Datirung vom 8. Januar 1504 im Münchener Exemplar, das Wiener

italienische Musik damaliger Zeit eine der allerwichtigsten Quellen. Zwei im Jahre 1506 erschienene Bücher „Lamentationes" mit Arbeiten von Tinctoris, Ycaert, de Orto, Francesko (d'Ana) von Venedig, Johannes de Quadris, Agricola, Bartolomeo Tromboncino, Gaspar u. Erasmus Lapicida reihten sich den andern werthvollen Publicationen würdig an. Dazu verschiedene Drucke von Lautentabulaturen.

Diese reiche Thätigkeit scheint für den trefflichen Petrucci nicht die gehofften Früchte getragen zu haben,[1]) wenigstens klagt er in einem Gesuche an die Venezianische Signorie, worin er um Erneuerung des Privilegium von 1498 bittet: „die grosse Menge noch unverkaufter Druckwerke, die er auf dem Lager habe, drohe ihm namhafte Verluste." Die Signorie hatte das von ihr selbst gegebene Schutzprivilegium so gründlich vergessen, dass sie am 11. März 1505 dem Marco d'Aquila ein gleiches für Lautentabulatur ertheilte. Petrucci trat mit zwei wohlhabenden Verlegern in Venedig Amadeo Scotto und Nicolo da Raphael in Compagnie, aber trotzdem sah er sich 1511 genöthigt seinen Geschäftsbetrieb in seine Vaterstadt Fossembrone zu verlegen. Hier fand er an dem reichen römischen Handelsherrn Agostino Chigi (dessen Andenken in Rom die Farnesina und Raphael's Sibyllen in S. Maria della pace lebendig erhalten) einen Gönner, und Leo X. gab ihm am 22. October 1513 ein in den schmeichelhaftesten Ausdrücken verfasstes Privilegium auf 15 Jahre. In Petrucci's Fossembroner Periode fallen die neue Ausgabe der Messen Josquin's, die Messen Ant. de Fevin's und die vier Bücher der Motetti *della Corona* (1514—1519), also genannt nach einer auf dem Titelblatte in Holzschnitt angebrachten Zackenkrone. Das war keine blosse Verzierung, sondern sollte ungefähr den Dienst leisten, wie Hausschilde mit ihren Löwen, Sonnen, Sternen und Mohrenköpfen zum leichteren Auffinden des Hauses — es war eine Bequemlichkeit für das kaufende Publicum ganz kurz die Motetti *della corona*, oder die Motetti *del frutto*, *del fiore*, *della scimia*, *del labirinto* u. s. w. verlangen zu können.[2]) Petrucci's Geschäft

ist vom 29. Januar 1507 datirt. Schmid (S. 57) denkt an ein etwa aus Versehen beigebundenes Blatt eines „anderen uns noch unbekannten Petrucci'schen Impressums"; aber der Umstand, dass sich in den zwei Exemplaren wesentliche Verschiedenheiten zeigen, lässt in dem Wiener einen Wiederabdruck, eine zweite Auflage, erkennen.

1) Trotz der Neuauflagen der Josquin'schen ersten fünf Messen, des 2. Buches der Frottole.

2) Anton Gardano in Venedig benutzte diese Vignetten einmal zu einer possierlichen Rache. Die Buchdrucker zu Ferrara Johann de Bulgat, Henricus de Campis und Anton Hucher hatten die bei ihm erschienenen fünfstimmigen Motetti *del Frutto* unter dem Titel *Motetti dela Scimia* nachgedruckt, sogar ohne Weiteres beigesetzt „cum gratia et privilegio"

scheint sich hier namhaft gehoben zu haben. Späterhin kehrte er nach Venedig zurück, wo er am 7. Mai 1539 im Rufe eines auch im Privatleben achtbaren, frommen und wohlthätigen Mannes starb.

Petrucci's Erfindung verbreitete sich, bald blühten zahlreiche Notendruckereien empor. In Rom gab Jacob Anton Junta, der Patriarch der musikalischen Nachdrucker, schon 1526 eine treue Copie der Petrucci'schen Messen Josquin's und der Motetti *della Corona* (mit der Technik des Petrucci'schen Doppeldruckes — sogar Petrucci's Buchdruckerzeichen ahmte er mit geringen Abänderungen nach!), allerdings weit davon entfernt die Eleganz und Reinheit seines Vorbildes zu erreichen. In Venedig wurden die Druckereien der Familie Gardane oder Gardano, des Ricciardo Amadino u. s. w. berühmt. In Deutschland errichtete Erhard Oglin (Oeglin, Ocellus) schon 1507 eine Notendruckerei, Peter Schöffer druckte 1511 in Mainz, 1512 in Worms, 1527 in Strassburg Musiknoten — unabhängig von Petrucci's Erfindung, denn der Druck ist hier ein nur einfacher. Die Nürnberger Druckereien von Petrejus, Grapheus (Formschneider), Montanus und Neuber entwickelten eine grosse Thätigkeit. Ihre Drucke sind auch wieder (gleich denen Attaignant's u. a.) nicht mit Petrucci's Technik des doppelten Rahmens bewerkstelligt, sondern Linien und Noten in der Notenletter vereint, daher die Linien zwischen den Noten nicht ganz haarscharf zusammentreffen, so schön und rein sonst die Drucke zu heissen verdienen. Für die Niederlande genüge es Namen zu nennen wie Christoph Plantinus, der „Architypographus regius" Philipp II., dessen Buchdruckereien man das achte Wunder der Welt nannte, Tylman Susato, Peter Phalesius, für Frankreich Pierre Attaignant, Jacob Modernus, Adrian le Roy und Robert Ballard, dessen Familie noch bis 1763, wo Pierre Robert Ballard das Geschäft seines Urältervaters betrieb, fortblühte. England hatte seinen John Day (1560), Spanien seinen Didacus de Puerto u. s. w.

Zuweilen waren die Buchdruckereibesitzer selbst geschickte Tonkünstler. Der berühmte Claudio Merulo associirte sich 1566 in Venedig mit Faust Betanio, Hubert Waelraet um 1565 zu Antwerpen mit Johann Laet, Claude Goudimel zu Paris 1555 mit Nicolaus Duchemim, und von Tylman Susato finden sich ganz

und zum Schaden den Spott fügend, mit Anspielung auf die nachgedruckten Motetti *del Frutto* ihren Affen Früchte schmausend zeichnen lassen. Gardano stattete nun seine sechsstimmige Motetti *del Frutto* mit einer Vignette aus, wie Löwe und Bär (die Thiere seines Ladenschildes und sein Buckdruckerzeichen) den diebischen Affen jämmerlich zausen.

respectable Compositionen. Was die Musik diesen ehrenwerthen Männern zu danken hat, sichert ihnen einen wohlverdienten Platz in der Musikgeschichte.

Josquin de Près.

Mit Josquin de Près tritt in der Geschichte der Musik zum erstenmale ein Künstler auf, der vorwaltend den Eindruck des Genialen macht. Von seinem Leben wissen wir bis jetzt so viel, dass er aus dem Hennegau und höchst wahrscheinlich aus Condé stammte [1]) und um 1445 geboren sein mag, da wir ihn, nachdem er Vater Okeghem's Schule verlassen, um 1480 in Florenz schon als berühmten Musiker in der Umgebung Lorenzo Magnifico's finden, [2]) nachdem er eine Zeit lang in Rom Mitglied der päpstlichen Capelle unter Sixtus IV. (reg. 1471 bis 1484) gewesen.[3]) Was ihn aus dieser sicheren und ehrenvollen Stellung gedrängt, ist nicht ersichtlich. Vielleicht hatte er, wie es das Loos des Genies, ehe es siegreich durchdringt, mit Neid und Unterdrückung zu kämpfen. Serafino Aquila's bekanntes Sonett deutet mehr dahin, als, wie man insgemein annimmt, auf den Druck von Sorgen um Geld und Auskommen. In Rom mag er 1473 seine Messe *Hercules dux Ferrarie* componirt haben, als in jenem Jahre Lianora von Aragon, als Braut des Herzogs Ercole, vom Cardinal Riario mit glänzenden Festen empfangen wurde, bei denen selbstverständlich in theatralischen Darstellungen und Maskenzügen der mythische Hercules seine Rolle voll schmeichelhafter Beziehungen auf den fürstlichen Bräutigam spielte. Ercole bestellte bei ihm jenes grandiose fünfstimmige Miserere, welches zu des Meisters besten Arbeiten gehört.[4]) Es ist möglich, dass Josquin eine Zeit lang in Ferrara selbst verweilte — es war damals vor allem freilieh der militärische Musterstaat Italiens, aber Ercole war auch ein Kunstmäcen und auf gute Musik hielt man dort seit Borso's Zeiten. Der Aufenthalt Josquin's bei Lorenzo magnifico in Florenz, dessen Aron gedenkt, muss in die Zeit zwischen 1484 und 1490 (die Todesjahre Sixtus IV. und

1) Die Zusammenstellung der betreffenden Daten sehr gut bei Fétis ad v. Deprès.

2) S. die oft citirte Angabe Aron's.

3) „Egli fu Cantore della detta Capella" sagt Adami da Bolsena (Osservazioni per ben regolare u. s. w. S. 159) und fährt fort: „sul nostro coro nel palazzo Vaticano si legge scolpito il suo nome".

4) Diese Notiz danken wir dem heiteren Theophil Folengo: „et illud Miserere duce rogitante Ferrara".

Lorenzo's) fallen. In Rom und Florenz muss Josquin die bedeutendsten Eindrücke erhalten haben: beide Städte wimmelten von gelehrten, geistvollen, fein gebildeten Männern[1]) und die bildende und bauende Kunst trat eben in ihre goldene Zeit ein. Schönes und edel Gebildetes umgab ihn, entstand vor seinen Augen. Er selbst konnte sich in dem Kreise, der Lorenzo umgab, frei und behaglich bewegen, an Geist stand er Keinem nach (er blitzt aus den wenigen gelegentlichen Aeusserungen, die uns sein Schüler Coclicus bewahrt hat u. s. w.), und selbst die Wahl seiner Devisen verräth eine feine humanistische Bildung und muss Josquin einmal selbst eine Devise versificiren, so haben seine lateinischen Hexameter und Pentameter meist guten Klang.[2]) Josquin verliess endlich Italien — wir begegnen ihm in der Capelle Ludwig's XII. von Frankreich (reg. 1498 bis 1515) wieder.[3]) Hier scheint er zum Könige in einem gewissen gemüthlichen, halbvertraulichen Verhältnisse gestanden zu haben. Die Erzählung, dass er die Mahnung um eine ihm vom Könige zugesagte Präbende in ein wohlgewähltes, meisterhaft componirtes Citat aus dem 118. Psalm ,,Memor esto verbi tui servo tuo" eingekleidet habe, entspricht völlig dem Charakter Josquin's und wird durch die Beschaffenheit der Composition selbst bestätigt.[4]) Gelegentlich darf Josquin auch wohl den Geschmack,

1) Man möge sich mit Hilfe von Burkhardt's „Italien in der Cultur der Renaissance" ein Bild davon zusammenstellen.

2) Man sehe z. B. die Canondevise seines „Vive le roi".

Fingito vocales modulis, apteque subinde
Vocibus his vulgi nascitur unde tenor —
Non vario pergit cursu, totumque secundum
Subvehit ad primum per tetracorda modum.

3) Die Nachrichten Glarean's eines wohlunterrichteten Berichterstatters, der an die Zeit hinanreicht und 1521 persönlich in Paris war, wo er das Andenken an den berühmten Meister noch lebendig gefunden haben muss, auch mit dessen Schüler Jean Mouton verkehrte, verdient gewiss Glauben. Dagegen begreife ich nicht, wie auf eine gelegentliche, schwankende Anekdote in den Collectaneen des Johann Manlius Josquin ohne Weiteres als Capellmeister in Cambrai proclamirt worden und Forkel meinen mag: „dass er in Cambrai einige Zeit gelebt hat, ist gar nicht zu bezweifeln".

4) Man sehe gleich den Anfang: Tenor und Bass drängen sich heran, wie zwei Supplikanten, wovon einer den andern überbieten will und kaum zu Worte kommen lässt:



den der König an einem gemeinen Liede findet, das er zu ganzen Tagen vor sich hinsingt, ironisiren und es zur Parodie eines Canons benützen, wobei dem stimmlosen Könige, der durchaus mitsingen will, ein einziger endloser Halteton zufällt.[1]) Dafür stellte er sich gelegentlich am königlichen Geburts- oder Namensfeste mit irgend einem musikalischen Kunst- und Kabinetstücke



Zum Schlusse des zweiten Theiles, nachdem es schon geheissen „Gloria Patri“ etc. fangen die Stimmen noch einmal an: „memor esto“ u. s. w. Ludwig hätte mit einem sehr harten Kopfe erwacht sein müssen, um nichts zu merken. Bemerkenswerth ist es, dass Josquin dasselbe Motiv in ähnlichem Sinne auch in seiner Motette *Praeter rerum seriem* (zu Anfang des zweiten Theiles) angebracht hat. Die Erzählung Glarean's (Dodecachordon S. 441): Josquin habe den König, der die erste Mahnung nicht verstand oder nicht verstehen wollte, mit einer zweiten Motette *Portio mea non est in terra viventium* zu rühren versucht, beruht, wie ich glaube, auf einem Missverständnisse; der zweite Theil der Motette *Memor esto* beginnt nämlich mit den Worten „Ego dixi: portio mea“ u. s. w. Die Motette *Bonitatem fecisti cum servo tuo,* mit der sich Josquin für die endlich erhaltene Pfründe bedankt, und die man musikalisch weit geringer gefunden haben soll als die beiden ersten, ist unter seinen Werken nicht nachweisbar.

1) Dodecachordon S. 468 (beiläufig gesagt, die ganze Erzählung ein extrafeines Stück elegantesten Humanistenlateins.) Man sehe auch Forkel 2. Band S. 552, wo auch (nach dem Dodecachordon S. 469) die „jocosa cantio Ludovici regis Franciae“ S. 598—599 als Beleg für Josquin's Geschicklichkeit (!!) mitgetheilt wird.

ein, wie sein *Vive le roi.*[1]) Wie lange Josquin bei Ludwig XII. weilte, ist nicht nachgewiesen, auffallend ist, dass, als Anna von Bretagne, Ludwig's Gemahlin, starb, nicht er, sondern sein Schüler Mouton die Trauercantate componirte.[2])

Nach Conrad Peutinger's Angabe soll Josquin zuletzt in den Diensten Kaiser Maximilian I. gestanden haben. Hofcapellmeister, wie man insgemein auf diese Notiz hin annimmt, war er nicht — die Archive in Wien und Insbruck würden sonst über einen solchen Mann doch wohl irgend eine Notiz enthalten. Der kaiserlichen Capelle in Wien stand vielmehr Georg von Slatkonia, Bischof von Wien, vor; Compositor war Heinrich Isaak. In der königlichen Capelle zu Paris befand sich Josquin aber sicher auch nicht mehr, als Franz I. die Capellmeisterstelle derselben gründete,[3]) man würde dabei schwerlich eine Weltberühmtheit seiner Art hintangesetzt haben. Die niederländischen Meister waren, wie jeder Belgier, von Liebe für ihre Heimat erfüllt, welche bei vorrückenden Lebensjahren lebhafter wurde; der alte Adrian Willaert, der daran dachte seine glänzende Stellung in Venedig aufzugeben, um seine letzten Tage in seiner Vaterstadt Brügge zuzubringen, ist ein Beispiel.[4]) Josquin mag in Paris eine ähnliche Sehnsucht empfunden und etwa in der niederländischen Capelle Maximilian's (der unter andern auch Pierre de la Rue angehörte) eine Stellung gefunden haben. Daher mag die Notiz bei Swertius rühren, er sei im Chore von St. Gudula zu Brüssel, wo sein Bildniss und Epitaph zu sehen sei, begraben, während Claude Hemeré angibt, er habe endlich (von Ludwig XII. oder Franz I.) ein Canonicat zu St. Quentin erhalten. Beide Nachrichten beruhen auf einem Missverständnisse — Josquin starb vielmehr zu Condé, wo er ein Haus besass,[5]) am 27. August 1521 als Propst des dortigen Domcapitels, wurde im Chor der Kirche begraben und ihm eine versificirte Grabschrift gesetzt.[6]) Da nun

1) In den Canti Cento cinquanta. Es ist das Stück, zu dem das vorhin mitgetheilte Motto gehört.

2) Mot. *della corona* 3. Buch N. 8. *Quis dabit oculis* u. s. w.

3) du Peyrat S. 434 und 474.

4) Die näheren sehr anziehenden aktenmässigen Angaben darüber bei Caffi „Storia della musica sacra nella già Capella ducale di S. Marco in Venezia", 1. Theil. S. 90 und 96.

5) Herr Victor Delzant in Condé hat ein Aktenstück über den Kauf und Verkauf gefunden. Josquin wird darin genannt: Maitre Josse Desprets Prevôst.

6) Zuerst mitgetheilt von Coussemaker in „quelques épitaphes des églises de Comines, Cambrai, Condé, Esne" u. s. w. Lille 1860. S. 12. Die Grabschrift selbst findet sich nicht mehr an ihrer Stelle, sie wurde von Herrn Delzant in einem Manuscript aus dem 17. Jahrhundert, „Sepultures de Flandre, Hainaut et Brabant", das sich mit der Bezeichnung Nr. 118 dermalen in der Bibliothek zu Lille befindet, S. 53 aufgefunden. Darnach hat sie Fétis in die Biogr. univ. 2. Band S. 477 aufgenommen.

Condé in den burgundischen Erbländern Maximilian's lag, so kann man unbedenklich annehmen, dass Josquin seine letzte ehrenvolle Stellung dem Kaiser dankte — und es löst sich das Gewirre der bisherigen Nachrichten über ihn auf befriedigende Weise.

Unter den fast zahllosen, zum guten Theile sehr verkehrten Aeusserungen über Josquin's künstlerischen Charakter trifft Kiesewetter in wenigen Worten zumeist das Rechte. „Josquin", sagt er „gehört ohne Zweifel unter die grössten musikalischen Genies aller Zeiten. Man macht es ihm — und um die Wahrheit zu sagen, nicht ohne Grund — zum Vorwurfe, dass er die musikalischen Witze und Künsteleien auf eine übermässige Höhe getrieben und durch sein Beispiel in dieser Hinsicht nachtheiligen Einfluss auf die Kunst ausgeübt habe; allein es war dies nun einmal die Richtung seiner Zeit. Gewiss ist es, dass jeder seiner Sätze in den künstlichsten wie in den anspruchlosen Compositionsgattungen, sich durch irgend einen Zug des Genies vor den zahllosen Arbeiten seiner Kunstgenossen und Nachahmer unterscheidet." [1]) Aber auch Kiesewetter betont die „Witze und Künsteleien" doch noch viel zu sehr. Auf solche Aussprüche hin hat man sich gewöhnt Josquin vor allen Dingen von dieser Seite her anzusehen und hat ihn von da aus zu begreifen gesucht: er gilt den Meisten als ein bizarrer Kunststückmacher, dessen natürliches Genie hin und her durch die wunderlichen Tongeflechte hindurchblitzt und den man mit der Verkehrtheit seiner Zeit allenfalls entschuldigen mag. Josquin's wirkliche Grösse und wahre Bedeutung aber ruhet auf den Grundlagen, welche die ewigen Fundamente der Kunst bilden, und im Gesammtanblicke seiner unvergänglichen Werke bilden jene stets betonten Witze und Künsteleien nur ein untergeordnetes Moment. Dass Josquin's Beispiel hemmend und entstellend auf die Kunst eingewirkt habe, ist eine unbegründete Meinung, — gerade hier vollendete er nur, was er von seinen Vorgängern Okeghem und Hobrecht überkommen — ja er klärte es sogar. Er vielmehr ist es gerade, der mit gewaltiger Hand die Bahn, die zu einer massvolleren Kunstweise führte, durch das dornige Dickicht brach. Seine bedeutenderen Schüler und Nachfolger haben ganz vorzugsweise jene Messen und Motetten ihres Meisters, in denen sich die Umgestaltung (denn so muss man es nennen) vollzieht, zu Vorbildern ihrer eigenen Kunst genommen. Kiesewetter citirt bei der Besprechung Palestrina's einen Ausspruch Burney's über den grossen Pränestiner: „überall erglüht" sagt Burney von Palestrina „das Feuer des Genies trotz der beengen-

1) Gesch. d. M. S. 57.

den Schranken des Canto fermo, des Canons, der Fuge, der Umkehrungen, und was sonst jeden anderen, als ihn, zu erkälten und zu versteinern vermöchte."[1]) Ungleich besser würde dieser Ausspruch auf Josquin passen. Bei ihm merkt man das unter dem einengenden Zwange der Contrapunktik gewaltsam arbeitende Feuer des Genius weit stärker als bei Palestrina, auf dessen Compositionen vielmehr völlig Anwendung finden könnte, was Winckelmann vom belvederischen Apoll sagt: „ein himmlischer Geist, der sich wie ein sanfter Strom ergossen, hat die ganze Umschreibung erfüllt." Darum haben Josquin's Compositionen etwas gewaltig Anregendes, während jene Palestrina's himmlisch beruhigen. Durch allen einengenden Zwang, den der kirchliche Ritus und die Kunstweise der Zeit unerbittlich auflegten, spricht bei Josquin ein tief, rein und warm empfindendes, ja der gewaltigsten leidenschaftlichen Erregungen fähiges Gemüth: Trauer, schmerzliche Klage, herber Zorn, innige Liebe, zartes Mitleid, milde Freundlichkeit, strenger Ernst, mystische Schauer anbetender Andacht, froher Sinn, leichter Scherz. Die allgemeine abstrakte Hoheit und Grösse Hobrecht's und Okeghem's zerlegt sich, wie der ungetheilte Sonnenstrahl im Prisma sich in das leuchtende Spiel der sieben Farben theilt, in die Mannigfaltigkeit des wechselnden Ausdruckes. Diesen ungeheuren Schritt, der mit und in Josquin geschieht, hat bisher nur Commer in einer beiläufigen Bemerkung betont: „wenn man bedenkt" sagt er, „dass die Vorbilder, die Josquin hatte, nur solche waren, bei denen die künstliche Zusammenstellung contrapunktischer Sätze als die Hauptsache galt; wenn man ferner annimmt, dass er namentlich in seinen Motetten die früheren Schranken zerbrach und es versuchte neben den contrapunktischen Künsteleien dem Inhalte des Wortes seine volle Bedeutung zu geben: so muss man über seine Leistungen staunen."[2]) Josquin zahlt aber seiner Zeit doch auch ihren Zoll in gelegentlich unterlaufenden trockeneren Sätzen, in magern canonischen Duos insbesondere (bei denen aber dann doch noch wenigstens die geschickte Technik interessiren kann); er überhört zuweilen, so fein sein Ohr und so ausserordentlich entwickelt sein Sinn für Wohlklang ist, eine herbe Harmoniefolge, weil sie nach der Lehre der Zeit für unanstössig galt, oder einen Leerklang, für den nach der zeitgemässen Theorie die „Vollkommenheit der Quintenharmonie" einstehen muss, — er ladet sich zuweilen einen Zwang auf, dessen Bedingungen er

1) Gesch. d. M. S. 69. Die Stelle bei Burney steht in hist. of Mus. 3. Band S. 198.

2) Vorrede des 8. Bandes der Collectio operum musicorum Batavorum Sec. XVI. S. 2.

dann doch nur auf Kosten der Schönheit einzuhalten vermag; seine Stimmführung zeigt zwischendurch das Gewaltsame oder Eckige der alten Schule, oder er schafft irgend ein krystallenes Eisblumenstück voll symmetrisch wiederholter Notenfolgen. Josquin hat in sich eine Entwickelung der Kunst erlebt wie vor ihm Keiner, wie nach ihm Wenige. Manches muss man als Uebergangsmoment hinnehmen; es ist erstaunlich und erfreulich, wie er sich von jenen herben Archaismen mehr und mehr blos durch seine innere geistige Kraft losmacht, und ihm endlich goldreine, schlackenlose Werke gelingen, die auf der vollen Sonnenhöhe künstlerischer Vollendung stehen. Dazu hat er in vollem Masse die Eigenheit des Genies, keck über die Schulregel wegzuspringen, oder vielmehr durch die That zu zeigen, die bisherige Regel sei zu enge gefasst gewesen. „Sed haec Dominus Josquinus non observavit" sagt sein Schüler Adrian Coclicus, nachdem er umständlich einige vor Josquin unverbrüchlich gewesene Regeln auseinandergesetzt. Glarean schüttelt mehr als einmal missmuthig den Kopf, wenn eine Composition seines Josquin in das Fachwerk der Tonarten durchaus nicht passen will („sed sic fuit homo Jodocus noster nimis ingenio lasciviens"), schlimmer noch, wenn sich der gelehrte Gesetzgeber der Kirchentöne zu seinem höchsten Verdrusse übermüthig „genasführt" sieht.[1])

Eine Chronologie der Werke Josquin's lässt sich nur annäherungsweise geben. Dass Compositionen, die Petrucci schon 1502 und 1503 druckte, vor diesem Zeitpunkte entstanden sein müssen, ist selbstverständlich. Wie er aus der Schule Okeghem's hervorgegangen, beherrscht er ihre auf das feinste berechneten Mensuralnotirungen, ihre kunstvollen Satzwerbungen mit geradezu virtuosenhafter Gewandtheit. Das Meisterproblem der *Fuga ad minimam* genügt ihm an sich noch immer nicht, er verbindet sie gerne mit irgendwelchen ganz besonders schwierigen Nebenumständen (letztes Agnus der Missa *L'omme armé sexti toni* und *Malheur me bat*). Componiren Andere über den vielbenutzten *Omme armé* ihre herkömmliche Messe, so componirt er gleich deren zwei von einander grundverschiedene, deren eine auch noch überdies auf die Solmisationsreihen (ad voces musicales) eine kunstvoll spielende Beziehung nimmt. Die inneren Beziehungen anscheinend ganz verschiedener Motive auf einander findet er mit erstaun-

1) „Saepe etiam accidit ut cantus cauda deformetur. — Cantores quidam plane id voluptati ducunt atque adeo pulchrum existimant cantuum fines alio torquere et auditorem *suspendere naso*; quod Jodocus a Prato fecit in cantione „factum est autem" de Christi genealogia ex Lucae cap. 3, quam cum ad Phrygii Hypophrygiique connexionem (ut priorem Liber generationis Jesu Christi quam recte finierat) instituisset, *ausus est* in G finire, sicut Psalmum „Memor esto ad Dorium constitutum finit in e parvo". (Dodecach. II. cap. 36.)

lichem Scharfblicke heraus — z. B. dass das Lied *D'ung aultre amer* sich auf's beste mit der kirchlichen Psalmodie zusammenbequemt, was er denn sofort im Sanctus seiner über jenes Lied gesetzten Messe in sehr ansprechender, wirklich geschmackvoller Art verwerthet. Mehrere Stimmen aus einer einzigen durch Zeichen gegen Zeichen oder sonst zu entwickeln versteht er mit grösster Leichtigkeit; wunderbarer noch darf heissen, dass er auf diesem Wege, wo seine Vorgänger, wie Barbireau, Hobrecht u. A., kaum etwas Besseres als mühsam herausgequälte Sätze zu Stande brachten, zuweilen etwas Ausdrucksvolles zu schaffen im Stande ist. Der zwölfstimmigen Messe seines Mitschülers Brumel stellt er den Psalm *Qui habitat in adjutorio* entgegen, in welchem er in sechsfachem Canon vierundzwanzig Stimmen auf einander thürmt. Verwegen treibt er hier und noch sonst zuweilen die Kunst bis an die äussersten Grenzen des Möglichen, wo Anderen der Athem ausgeht, und zuweilen freilich ihm selbst auch. Dass Josquin die Klärung seines Talentes zuerst und zunächst in seinen Motetten gefunden hat, kann wohl als zweifellos angenommen werden. Der Festtagsprunk virtuosenhafter Satzkünste war von jeher mehr der Missa als der Motette zugewendet worden. Josquin begriff aber überdies die Bedeutung und den Werth der Worte, und man könne einen Psalm voll zerknirschter Busse nicht wohl nach der Weise eines jubelvollen Dankpsalmes absingen, ferner dass die Motette ihren Werth und ihre Bedeutung noch in etwas Anderem suchen müsse als im blossen tadellosen Umkleiden eines Cantus firmus mit mehr oder minder künstlich contrapunktirenden Stimmen, dass endlich der Componist der mehr conventionellen Fassung der einzelnen Messensätze gegenüber hier freiere Hand habe. Damit war er schon auf richtigem Wege, und der klare, edle Styl, welchen er auf eben diesem Wege gewann, wirkte dann wiederum sehr bedeutend in seine Messen hinüber.

Unter seinen zahlreichen Motetten findet sich eine einzige, *Ut Phoebi radiis*, bei welcher er in die wunderlichen Seltsamkeiten seiner Vorgänger (etwa wie die Antoniusmotette von Busnois oder die Eremitenmotette Okeghem's) hineingeräth — und sowohl in dem jedenfalls für die Composition eigens und nicht unwahrscheinlicher Weise von ihm selbst gedichteten Texte, als in der Musik mit den auf- und absteigenden Guidonischen Sylben ein höchst sonderbares Spiel treibt. Im Texte figuriren König Salomo, Jason und Dädalus unmittelbar neben einander, während das Ganze als eine Marienhymne gemeint ist![1]) Sonst

1) Der Text lautet:
Ut Phoebi radiis soror obvia luna
*Ut re*gis Salomon sapientis nomine cunctos

weiss Josquin selbst wahrhaft verzweifelten Aufgaben Klang und Gesang abzugewinnen und aus dem härtesten Fels einen lebendigen Quell hervorsprudeln zu lassen, oder wenn es gar nicht anders geht, ihn wenigstens mit dem Epheugeranke eines an sich schon interessanten Tongewebes zierlich und bedeutend zu überkleiden. Josquin hat den Stammbaum Christi aus dem Matthäusevangelium in Musik gesetzt; man sollte denken, er hätte an einer solchen Aufgabe ein- für allemale genug haben können — er componirte aber auch den Stammbaum aus Lucas — und obendrein gehören diese beiden Stücke zu des Meisters grossartigsten Arbeiten.[1]) Natürlich geniren ihn Sittensprüche, formulirte Glaubenssätze u. s. w. noch weniger; er weiss immer etwas tüchtig Musikalisches darauf hinzubauen. Höchst bedeutend wird er, wenn sein Text schon an sich die Lebenswärme der Empfindung, das Feuer des Affectes ausspricht. Die ganze Poesie heiligen Schmerzes, die reinste Gluth überirdischer Liebe spricht aus seinem *Stabat mater*, sein *Propter peccata quae peccastis* steigt finster auf wie eine Wetterwolke bei Nacht. Der Flügelschlag des himmlischen Eros durchweht die Motette aus dem hohen Liede *Ecce tu pulcra es,* während aus dem grossen fünfstimmigen *Miserere* der eherne Tritt des ewigen Gerichtes dröhnt. Selbst das Dramatische, zu dem einstweilen absolut noch kein Pfad führt, ahnte Josquin und möchte es verwirklichen: seine Motette *Absalon fili mi* ist ein merkwürdiger Beleg dafür. Die Behandlung des Tonstoffes zeigt in den Messen wie in den Motetten die grösste Mannigfaltigkeit, und jene allerdings nur äusserlich herumtastende Kritik, die in Palestrina zehn verschiedene Style aufzuspüren vermochte, fände hier reichliche Arbeit.

Wenn Josquin aber nun strebt ,,dem Inhalte des Wortes seine volle Bedeutung zu geben'', so geht er hierin noch viel weiter, als dass etwa sein *Miserere* anders aussieht als sein *Cantate Domino canticum novum* — er folgt dem Worte auch wohl im Verlaufe einer Motette, und bei eingehaltener Grundstimmung des Ganzen tritt dann das Einzelne in oft sehr verschiedene Beleuchtung. Ein sehr bemerkenswerthes Beispiel dazu

Ut remi pontum querentem velleris aurum
*Ut remi fa*ber instar habens super aera pennas
*Ut remi fas sol*vaces traducere merces:
Ut remi fas sola petri currere prora
Sic super omne quod est, regnas o virgo Maria.
*La*tius in numerum canit id quoque coelica turba
*Lasso le*ge ferens aeterno munera mundo u. s. w.

Das Stück findet sich in Petrucci's Motetti Libro IV. Fol. 6.

1) Der Liber generationis gehört zu den am öftesten gedruckten und daher zu den berühmtesten Compositionen Josquin's.

bietet das eine *De profundis* (jenes mit den tiefen Schlüsseln)[1]). Ist es schon bewunderswerth, wie Josquin den Grundklang des Ganzen anders nimmt als in seinen Buss- und Trauergesängen — er fasst den Psalm nämlich in seiner Eigenschaft als Gebet der Kirche für die Todten, — der ceremonielle Ton klingt durch, wie dort die subjective Stimmung — so ist es merkwürdig, wie er dann erst wieder im Einzelnen den Worten des Psalmisten folgt — das wirklich aus der Tiefe Rufende „de profundis clamavi“ — das Drohende „si iniquitates observaveris“ mit der schmerzlich-bangen Frage „Domine quis sustinebit“, die wundervoll tröstende Stelle „sustinuit anima in verbo ejus“, die, wie ein tröstender Lichtstrahl in eine Todtengruft, in das Düster hereinleuchtet — und so weiter. Die Motette *Absalon fili mi* ist fast Wort für Wort mit der sorgsamsten Detailmalerei behandelt.[2]) Die Motetten bieten eine Fülle dieser Züge. Neben diesem höheren, geistigen Zuge blieb freilich auch noch Raum genug für alle möglichen Satzkünste, die sich allerdings um desto minder vordringlich zeigen, je mehr sich Josquin innerlich klärt. Aber selbst wo er derlei Künste ausdrücklich betont, ist anzuerkennen, dass sich davon in weitaus den meisten Fällen über die blosse buchstäbliche Lösung der Aufgabe hinaus eine reiche Fülle von Phantasie offenbart — und dass Josquin den feinen Geschmack, der ihm eigen ist, nur selten um den Preis irgend einer canonischen Durchführung opfert. Jedem gegebenen Thema sofort alle seine Seiten, an denen es gefasst werden kann, alle gebotenen Möglichkeiten sinnreicher Durchführungen abzusehen, besitzt Josquin einen Scharfblick ohne Gleichen — und in diesem Sinne ist der bekannte Ausspruch sehr treffend: „Andere hätten thun müssen wie die Noten wollen, aber Josquin sei ein Meister der Noten, diese müssen thun, wie er will“. Die Wahl der Canti fermi selbst steht bei Josquin öfter mit der Tendenz des Ganzen im sinnigen Zusammenhange. Seiner Passionsmotette *Huc me sidereo* gibt er, wie wir bereits erwähnten, den Tenor „Plangent eum quasi unigenitum u. s. w. seiner Motette *Sic dilexit*

1) Glarean, Seite 372. Für die Ausführung rücke man die Schlüssel um eine Terz herab (es werden dann die vier gewöhnlichen) und singe den Satz mit drei ♭ Vorzeichnung. Ein zweites „De profundis“, mit hohen Schlüsseln, erscheint jenem andern gegenüber matt. (Diesem Vorschlage in Betreff des ersten „De profundis“ würde ich nicht beistimmen, weil dadurch der Satz für Männerstimmen „ad aequales“ zu einem gewöhnlichen vierstimmigen gemacht wird. Kade.)

2) Man beachte z. B. die Stelle „descendam in infernum“, oder auch nur das einzige Wort 
plorans

Deus mundum den Tenor „Circumdederunt me gemitus mortis“. In der grandiosen Motette *Planxit autem David* (die Klage um Saul und Jonathan [Glarean S. 418]) führt Josquin im Verlaufe des Stückes den kirchlichen Cantus firmus der Lamentationen ein — vielleicht ist auch für das *Stabat mater* der Tenor „Comme femme“ nicht ohne Beziehung gewählt. Ob der Anblick des üppigen Lebens des damaligen höheren Clerus Josquin nicht veranlasst hat, mit bitterer Ironie einer Messe das Lied *De rouges nez* unterzulegen ist eine Frage — der Einfall sieht ihm wenigstens ganz ähnlich. Die Anekdote, die sich an die Messe *La sol fa re mi* gehängt hat, circulirte jedenfalls schon zu Josquin's Lebzeiten: schon Theophil Folengo nennt mit deutlicher Anspielung darauf diese Messe *Lassaque far mi*; Glarean meint, Josquin habe sie als Spottvogel (derisor) componirt. Möglich, dass des ewig versprechenden und nie haltenden „Magnaten“ (wie ihn Glarean nennt) stets wiederholtes „lasci fare mi“ [1]) — man weiss, wie geläufig dieses Wort den Italienern ist — Josquin die Idee zu seinem Thema gab, das, an sich schön, singbar und ausdrucksvoll, ihm Gelegenheit zu einer Fülle musikalischer Entwickelungen bot. Den Magnaten durch die Aufführung der Messe lächerlich machen zu wollen, konnte schwerlich die Absicht sein, und der ganze Hof hätte tief in die Geheimnisse der Solmisation eingeweiht sein müssen, um etwas zu merken. Weiss man das Histörchen, so macht da *La sol fa re mi* in der Messe freilich einen Effect, wie ein in ein Spiegelzimmer gehängter Medusenkopf. Die Stimmung dieser Messe aber ist recht der eigentliche ethische Grundzug von Josquin's Musik überhaupt, jene Grundstimmung, die bei ihm wie unwillkürlich hervortritt, wenn er nicht zürnt, scherzt oder was immer für einem bestimmten Affect Ausdruck gibt — jene tiefe, fast leidenschaftliche Sehnsucht, welche nach der Auffassung mancher schwärmerischer Musikfreunde (wie z. B. Jean Paul's) das tiefste Wesen aller Musik ausmacht und von ihnen als eine Art höheren Heimwehes verstanden worden ist. Besonders die Tonschlüsse nehmen bei Josquin oft eine eigenthümliche Wendung, in der sich die ganze Wonne der Wehmuth ausspricht. Schon die älteren Meister lassen zuweilen den Tenor, ehe er in die Quinte des Grundtones als seinen Schlusston tritt, wie mit einem sehnsuchtsvollen Aufblick die kleine Sexte anschlagen. Josquin erweitert diesen Zug: während z. B. im Christe der *Pangelingua*-Messe die Stimmen schon im Schlussaccorde ruhen, kann der Tenor allein, wie in jünglinghafter

1) Diese Phrase ist eine der gewöhnlichsten. In Manzoni's Promessi Sposi nennt Don Rodrigo einen seiner Helfershelfer: „Signor Lascifareame“ (Cap. XI.).

Ueberschwänglichkeit noch immer nicht enden, er tönt, ganz unbeschreiblich schön, der süssesten Wehmuth voll, in einer Triolenbewegung aus. In ähnlicher Art verklingen in breiter Entfaltung die beiden Kyrie der Messe *D'ung aultre amer* — und gar eigen macht es sich, dass zum Schlusse des Credo in der Messe *Fortuna* Josquin diesen „Sehnsuchtsblick" im Durcharakter bringt. Will Josquin innigen Schmerz, zarte Theilnahme ausdrücken, so führt er insgemein die Stimmen eigenthümlich schön in dreiklangmässig sinkenden Terzschritten — es erinnert fast unwillkürlich an die in holdseliger Demuth geneigten Häupter, wie sie die damaligen Maler heiligen Frauen und Jünglingen so gerne geben. Wahre weisse Lilien an Zartheit und Reinheit sind die mehreren *Ave Maria,* die Josquin componirt hat. Und wie nun Josquin tief empfindet, ringt sich aus den sich kreuzenden und fassenden Stimmen der Contrapunktirung bei ihm zuweilen in reinster Schönheit die singende Melodie los und tritt als selbstständige Herrscherin hervor, wie sonst bei keinem der Vertreter der alten Polyphonie. Hier bekommt er geradezu einen modernen Zug und steht unserer Empfindung näher als selbst Palestrina. Den Anfang des *Stabat mater* könnte der Sopran allenfalls allein, ohne begleitende Stimmen, singen: so wundersam schön in sich geschlossen ist die Melodie, so rein und tief die Empfindung, die sich in ihr ausspricht. Ein anderes Beispiel ist die herrlich ariose Melodie des zweiten Kyrie der Pangelinguamesse. Josquin ist ferner der erste, der den ästhetischen, (nicht blos den musikalischen) Werth der Dissonanz begreift. Den Schmerzenszug einer vorgehaltenen kleinen Secunde oder grossen Septime wendet er zuerst mit vollem Bewusstsein an (Hauptbeispiele: der Psalm 53 *Deus in nomine tuo,* die Davidsklage über Absalon, die Motette *Ave Christe immolate*, das Lied *Douleur me bat*). Er, der Vielgewandte, der durch das Dickicht einer „Fuga ad minimam" leichten Schrittes hindurchgeht, weiss übrigens auch sehr wohl, was die allereinfachsten Harmoniefolgen werth sind, und wie es wirkt, wenn Dreiklänge choralartig in feierlich langsamen Absätzen austönen. Das Incarnatus der *Pangelingua*-Messe bleibt für diese Richtung ein nicht zu überbietendes Beispiel, das kälteste Herz wird nicht umhin können sich davon wie vom Schauer einer höheren Welt angeweht zu fühlen.

Fasst man alle diese Züge zusammen, so begreift man das Entzücken sehr wohl, in welches Josquin schon seine Zeitgenossen versetzte. Der Verstand der Kenner wurde durch seine Canons und sonstigen Satzkünste völlig befriedigt, aber über all' dieses wehte ein Anhauch heraus, dessen Zauber man empfand ohne ihn erklären zu können — „etwas Göttliches und nicht Nachahmliches", wie Johannes Otto meint. Bei der allgemeinen

Bewunderung, die sich dem Meister zuwendete, ist es natürlich, dass uns von ihm in Abschrift und Druck zahlreichere Compositionen erhalten sind als von irgend einem Zeitgenossen. Bei alledem kommt seine Fruchtbarkeit mit jener Palestrina's oder gar der wahrhaft enormen Orlando Lasso's nicht in Vergleich — und Glarean's Angabe wird ganz glaublich, dass er Compositionen jahrelang zurückhielt, von seinem Sängerchor probiren liess, dabei die strengste Selbstkritik übte, änderte, besserte, ehe er ein neues Werk der Welt übergab.

Von Josquin's Messen sind 19 gedruckt (die in den „Missae tredecim" unter seinem Namen vorkommende Missa *Sub tuum praesidium,* welche die zwanzigste werden würde, gehört nicht ihm, sondern Pierre de la Rue an). Von sieben Messen sind wenigstens einzelne Sätze nachweisbar. Drei von Baini genannte Messen im päpstlichen Capellenarchiv blieben ungedruckt. Ottaviano Petrucci hat 17 Messen des Meisters in drei Büchern 1502, 1503 und 1516 herausgegeben, das erste Buch in drei, die beiden andern in zwei Auflagen. Jacob Junta in Rom druckte 1526 alle drei Bücher nach. Einige dieser Messen gingen auch in die Nürnberger Messensammlungen von Petrejus und Montanus und Neuber über, dazu die von Petrucci nicht in seine Sammlung aufgenommenen *Pange lingua* und *Da pacem.* Das erste Buch Petrucci's enthält die Messen:

a) *L'omme armé super voces musicales.* Ein grossartig phantastischer Zug geht durch dieses an Geistesblitzen überreiche, in grossen Dimensionen und grossem Style angelegte Werk, in dem aber theilweise der Wohlklang der sinnreichen Combination geopfert ist. Gibt man sich die Mühe, die Wechselbeziehungen der Motive auf einander, die Verwebung der Stimmen, die harmonischen Züge in's Einzelne zu prüfen, so erstaunt man über die Originalität der Einfälle. Von wirklich grosser Schönheit ist das zweite Kyrie, sehr würdig das Incarnatus in seiner mystischen Färbung, das Crucifixus seltsam, aber interessant; ganz eigenthümlich ist auch das wie aus kunstvoll verschlungenen Arabesken aufgebaute dritte Agnus. Die ganze Messe ist auf den Tenor des bekannten Liedes gebaut, aber durch Taktzeichen mannigfach umgemodelt oder auch durch Denksprüche — Josquin verwendet dabei gelegentlich einen lateinischen Vers, wie den wenig musterhaften Pentameter *qui tollis cancrizet et supra dicta notet,* oder wendet Bibelsprüche an, wie *gaude cum gaudentibus, clama ne cesses.* Das Ganze ist eine Virtuosenarbeit der Contrapunktik und vielleicht das brillanteste Stück des altniederländischen Styles.

b) *La sol fa re mi.* Diese wundersam schöne Messe entwickelt abermals eine überreiche Erfindungsgabe an einem aus

nur fünf Noten bestehenden Tenor, dabei eine eigenthümliche zarte Innigkeit der Empfindung, klare, wohltönige Harmonie und edle Melodieführung. Der Charakter der Messe ist durchweg ein milder, an Sentimentalität grenzender. Das zweite Agnus entwickelt über der nicht weniger als sechszehnmal wiederholten Notengruppe der tieferen Stimme in der höheren eine Fülle anziehender Motive. Die Art, wie Josquin seine fünf Noten nach dem Tacte immer anders einzutheilen und so immer andere Harmonien hervortreten zu lassen und die scheinbar unvermeidliche Monotonie doch zu vermeiden weiss, wie er den Hörer gleichsam täuscht, wie er z. B. im Discant des ersten Agnus eine anscheinend ganz neue und schöne Melodie einführt, die, näher besehen, wieder nur aus dem unvermeidlichen *La sol fa re mi* besteht, das nur durch rhythmische und harmonische Anordnung in eine ganz neue Beleuchtung getreten — wie er im zweiten Osanna einen geist- und schwungvollen daktylischen Satz schafft, dessen Tenor aber wiederum von der ersten bis zur letzten Note das *La sol fa re mi* ist — das Alles stempelt diese Messe zu einem der merkwürdigsten Tonwerke.

c) *Gaudeamus*. Eine bedeutende, geistvolle Arbeit über die Antiphone, welche am Feste aller Heiligen gesungen wird. Sie ist herber, schroffer und alterthümlicher als die meisten anderen Messen Josquin's und in der That so sehr im „Okenheimischen“ Style (man vergleiche z. B. das *Sanctus,* in dem die beiden Mittelstimmen einander canonisch auf die Fersen treten, mit des Altvaters *Hermita solus,* oder man sehe den verwunderlich grillenhaften, aber sehr originell geistreichen Schluss des *Credo*, der sich in ein Thema eigensinnig einwühlt), dass es nicht zu verwundern ist, wenn diese Messe für ein Werk Okeghem's galt, und es bedarf in der That der übereinstimmenden Bezeichnung mit Josquin's Namen in allen Ausgaben Petrucci's, Junta's und Petrejus', um das sonderbare originelle Werk nicht für den älteren Meister in Anspruch zu nehmen.

d) *Fortuna desperata*. Diese künstliche Messe lässt einen tiefen Blick in die Werkstätte des Meisters thun und wir machen die sonderbarsten Entdeckungen. In den *Canti cento cinquanta* steht nämlich fol. 1027 (richtig 127) eine Bearbeitung des *Fortuna desperata* von einem Ungenannten, deren gegen die gegebene Liedmelodie frei erfundenen Discant Pinarol zum Basse seines Liedes Fortuna (C. c. c. fol. 69) und nicht minder Johannes Martini zum Discant einer anderen Bearbeitung genommen hat, die im Liedercodex der Bibl. Casanat. zu Rom steht — wobei die beiden Entlehner das ursprüngliche Lied ganz aus dem Spiele lassen und, was bei dem Ungenannten Contrapunkt gewesen, zum Cantus firmus erheben. Josquin componirt das Kyrie und Gloria

über das Lied als Tenor, oder wenn man will, er nimmt den Tenor des Ungenannten herüber, aber im Patrem (Credo) greift auch er nach jenem fremden Discant, um ihn mit neuer Contrapunktirung auszustatten, wobei er ihm vorschreibt ,,Crescit in duplum''; beim Et incarnatus, Et in spiritum und Confiteor beginnt derselbe Tenor immer wieder neu, aber nach einander mit den Zeichen ₵ ₵ 3 Ↄ̸; für das Sanctus nimmt Josquin den Basspart jenes Liedes, aber er macht ihn zum Altus, und da er in der beibehaltenen Originalnotirung für den Alt zu tief läge, so schreibt er bei: ,,Conscendit in diapente'' (dazu führt der Sopran eigensinnig ein stets und stets wiederholtes kleines Motiv aus) — beim Osanna derselbe Basspart des Vorgängers dem Alt zugewiesen, aber mit dem Motto *Decrescit conscendens in diapente*, d. h. alle Noten sind überdies um die Hälfte kleiner zu nehmen als im alten Originale; für das erste Agnus muss wieder der fremde Discantpart einstehen, aber hier als Bass; statt ihn nun, wie Pinarol, kurz und gut in den Bassschlüssel umzuschreiben, copirt Josquin gewissenhaft seinen Vormann, setzt jedoch die Devise bei, über die sich Glarean so ärgert:

> In gradus undenos descendant multiplicantes[1])
> Consimilique modo crescant antipodes uno —

wonach die um eine Undezime herabgesetzte Stimme dann bassgerecht und durch die ,,Gegenfüssler'', d. i. Verkehrtschritte, etwas ganz Neues wird. Für das zweite Agnus copirt Josquin wiederum den Altpart des Vormannes ganz getreulich mit dem Altschlüssel; da er ihn aber als Bass verwerthen will, setzt er die Weisung bei: ,,deorsum in diapason.'' Erst wenn man das Lied der *Canti cento cinquanta* kennt, begreift man, was an und für sich wie die unmotivirteste Willkür aussieht, dass nämlich Josquin in jenen Sätzen seinen Bass mit dem Sopran- und mit dem Altschlüssel schreibt.

e) *L'omme armé sexti toni.* Wie später Morales bearbeitete Josquin das berühmte Lied in zwei grundverschiedenen Messen. Diese schöne zweite nimmt sich neben der verschwenderischen Pracht der ersten fast einfach aus, obschon sie an sich genommen eine reiche Entwickelung des Tonsatzes zeigt. Das Lied wird hier wiederum ganz anders angewendet. Ostentiose Künste werden wie absichtlich vermieden, bis auf das letzte Agnus, wo Josquin mit seinem ,,recta et retro'' und dem Drathgittergeflecht einer verdoppelten Fuge ad minimam wahrhaft schreckenerregend wird — ein frevelhaftes Virtuosenstück des Tonsatzes.

1) In dem *Missae tredecim* hat Joh. Otto dieses zweite Agnus gestrichen, im ersten gibt er das Motto anders: ,,Celsa canens imis commuta quadruplicando''.

Im zweiten Buche:

a) *M. ave maris stella.* Ein reizendes Stück von fast miniaturartig sauberer Ausführung, feiner Zeichnung und blühender Farbe. Eine graziösere Kleinigkeit als das zweite Kyrie kann man sich kaum denken; die Frage, ob das für ein Kyrie der richtige Ton sei, darf man dabei freilich nicht stellen. Die Verarbeitung der aus der Marienhymne herübergenommenen Motive ist durchaus interessant.

b) *Hercules dux Ferrarie.* Nächst der später zu erwähnenden *Faisant regrets* die sonderbarste Messe Josquin's; mit ihren symmetrischen, scharf ausgeprägten Motiven erinnert sie fast an gewisse exotische Pflanzen, deren seltsam starre Regelmässigkeit, deren plastisch scharf ausgeprägte Einzelformen man nicht ohne Verwunderung ansehen kann — aber wie solche wohl mitten aus ihren fleischigen Blättern und abwehrenden Stacheln heraus gleich einer Flamme eine prachtvolle Kelchblüte treiben, so tritt uns hier ein herrliches ,,Et incarnatus" (und ,,Crucifixus") entgegen, gewaltig, mysteriös, schauerlich, nicht choralartig (wie sonst bei Josquin öfter), sondern es wandeln die Stimmen wie in scheuer Ehrfurcht eine hinter der andern her. Lupus hat mit dieser Messe gewetteifert und, wie in solchen Fällen natürlich, sein Original überboten; was dabei herauskam, hat er freilich zu verantworten. Dazu hat Lupus nicht einmal die höfliche Rücksicht für den Herzog, dessen Namen, wie bei Josquin, im Tenor anklingen zu lassen

(d c d c d f e d nämlich { c d e f
Hercules dux Ferrarie u e i a;

Zarlino, Inst. harm. III. 66 sagt: ,,il tenore della messa Hercules dux Ferrarie, cavato dalle vocali queste parole)."

c) *Malheur me bat.* Abermals eine Messe, für welche Okeghem die Fonds herleihen musste. Der Tenor seines gleichnamigen Liedes dient wiederum als Tenor dem Josquin'schen Kyrie und Gloria (in letzterem in viele Wiederholungssätzchen zerschnitten, deren Menge schon dem Verfasser des *Organo de Cantori* G. B. Rossi auffiel) [1]), ferner dem Patrem (wo sich den kleinen Wiederholungen noch ein Doppelzeichen gesellt); aber im Sanctus nimmt der Alt Okeghem's Basspartie auf (hier wie dort mit dem Tenorschlüssel), aber mit einem Doppelzeichen und mit ganz neuen Combinationen zum eigentlichen Liedmotive. Derselbe Notenpart dient auch als tiefere Stimme des Duo's ,,Pleni," kehrt als Altus im ,,Osanna," durch eingeschaltete

1) Org. de Cant. S. 49: „di questi ritornelli vedete la messe di Jusquino malheur, che ve ne sono molto".

wechselnde Taktzeichen mannigfach modificirt, wieder, tritt im Benedictusduett in die Oberstimme und macht erst im Agnus wieder dem ursprünglichen Okeghem'schen Tenor Platz, aus dem aber durch das Motto *De minimis non curat praetor* alle Minimen ausgemerzt werden. Das zweite Agnus ist ein canonisches Duett; das letzte Agnus sechsstimmig, wieder mit doppelter Fuga ad Minimam in der hier sehr bunten Contrapunktirung und dem in Nachahmungen als Cantus firmus in zwei Stimmen eintretenden Liede. Behandelt Hobrecht das Lied seines ehrwürdigen Zeit- und Kunstgenossen noch mit einer gewissen respectsvollen Rücksichtnahme, so wirthschaftet Josquin darin herum, wie ein übermüthiger Sieger in einem eroberten Lande, und kehrt gelegentlich das Unterste zu oberst. Zu Anfang des *Et in terra* rückt er z. B. sein Vorbild gleichsam auseinander: er findet, dass die beiden oberen Stimmen Okeghem's die von dem alten Meister ihnen unterstellte dritte Stimme bis zum 11. Tempus eigentlich gar nicht nöthig haben, um einen reinen und gut klingenden Tonsatz zu geben. Josquin lässt sie also ihre richtigen Okeghem'schen Noten, aber als Duo singen; mit dem 11. Tempus tritt jene beseitigte Grundstimme (hier als Tenor) ein und erhält drei von Josquin frei erfundene Gegenstimmen zu Gefährten. Das ganze Trio Okeghem's aber schreibt (wieder bis zu jenem 11. Tempus) Josquin als Anfang seines *Sanctus* ohne Complimente ab, von da an springt Okeghem's (und bis hierher auch Josquin's) Grundstimme mit ihrer dem Okeghem'schen Part notengetreu entsprechenden Fortsetzung in den Alt hinauf und erhält drei freie Gegenstimmen von Josquin's Erfindung u. s. w.

d) *Lami Baudichon,*

e) *Una musque de Byscaia,*

f) *D'ung aultre amer.* Drei Cabinetsstücke, deren reine und edle Schönheit nach den an die glänzende Rede irgend eines geistreichen Sophisten erinnernden Argutien der Messe *Malheur me bat* sehr wohlthuend ist. Die erste, von merkwürdig moderner Färbung, voll zarter Innigkeit des Ausdrucks, ist über ein höchst einfaches absteigendes Dreinotenmotiv componirt, das sich beim *Et resurrexit* zu einem „descende gradatim" gestaltet — die ganze Messe eine der schönsten Blüten der Schule; die *Musque* schon etwas reicher, von dem „quoniam tu solus" an (das gleich mit seinem Eintritte auf dem Dreiklang von ♭e imposant wirkt) ergiesst sich ein breiter prachtvoller Strom von Harmonie, so auch im Credo. Es muss die Farbenpracht dieser Zusammenklänge die Zeitgenossen völlig geblendet haben.[1]) Im Sanctus

1) Josquin wendet dabei Schritte an wie b — ē und ähnliche — was die abstracten Diatoniker, die auf ihren diatonischen Kirchentönen

und Benedictus schlingen sich die reizendsten Muster von Contrapunktirung über die schlichten Noten des Cantus firmus hin; der Schluss eilig abgebrochen, so dass es nach dem „Osanna ut supra" heisst: „Agnus super Kyrie". Noch kürzer, und die kürzeste aller Josquin'schen Messen, ist die folgende *D'ung aultre amer* (abermals nach Reminiscenzen des Okeghem'schen Liedes gleichen Namens componirt). In der so unendlich einfachen und so wundervollen Motette *Tu solus*, die an Stelle des Benedictus eingeschaltet ist, hebt sich Josquin zu rein verklärter Schönheit, wie sie dann Palestrina in ähnlicher Weise wieder erreicht.

Im dritten Buche:

a) *M. Mater patris* — zu gleichen Stimmen componirt[1]) und durch ihre ascetische Einfachheit auffallend. Es ist als habe hier Josquin seine gelegentlichen musikalischen Geniestreiche abbüssen, oder vielleicht als habe er zeigen wollen, dass er noch immer etwas ausrichten könne, wenn er sich auf zweistimmige Sätzchen mit abwechselnden vierstimmigen Fauxbourdons beschränkt. Nur das letzte fünfstimmige Agnus gestaltet sich, als Abschluss der Messe, reicher.

b) *M. Faysant regres.* An Sonderbarkeit (schon das Zickzackthema ist seltsam) ein Seitenstück zur Herculesmesse.

Das Festhalten des Motivs im Tenor, dessen sehr mannigfach rhythmische und harmonische Einordnung in das Ganze, die thematische Arbeit, welche dem Motive alle möglichen Seiten seiner musikalischen Entwickelung abgewinnt, könnte auch an die Missa *la sol fa re mi* erinnern; aber so edel und massvoll diese, so phantastisch-abenteuerlich ist jene. Im Agnus tritt ein neues Motiv ein mit der Bezeichnung „tout a par moi", das zu dem Liede, welches der Messe den Namen gegeben, irgendwie in Beziehungen gestanden haben muss, weil auch Alex. Agricola (in den Canti cento cinquanta) beide in Verbindung setzt. Man muss das ganze Tongewebe sehen, um auch nur an die Möglichkeit einer solchen musikalischen Arbeit zu glauben. Höchst capriciös, aber auch geistreich hat das Werk eben durch sein Phantastisches und Abenteuerliches einen ganz eigenthümlichen Reiz.

c) *M. ad Fugam,* so genannt nach dem durch die ganze Messe (mit Ausnahme des dreistimmigen Benedictus) durchgeführten Nachahmungscanon in der Quinte zwischen Discant und Tenor, dazu zwei andere, freie Stimmen. Das Ganze zeigt jene zwanglose Leichtigkeit, wie sie nur die unaufhörliche Beschäftigung

mit den „charakteristischen" Noten bestehen, wie Shylock auf seiner Schuldverschreibung, bedenken mögen, wie denn die Praxis der Meister Vieles, sehr Vieles zeigt, wovon sich die Philosophie jener Herren nichts träumen lässt.

1) So auch Brumel's „Mater patris" im Odhecaton fol. 67.

mit dieser Setzart geben konnte. Der Charakter dieser ausgezeichnet schönen Messe ist ernste ruhige Würde.

d) *M. di dadi super n'arai je* — Petrucci's Setzer hat daraus gemacht *naxagie*, was Junta getreulich nachdruckt — „di dadi" „nach den Würfeln" (dadi) benannt, die dem Liedtenor (es ist genau derselbe, den Ghiselin in seiner Missa *Naraije* durchführt) mit den Combinationen der Würfelpunkte $\frac{2}{1}\ \frac{5}{1}\ \frac{4}{1}\ \frac{6}{1}$ beigezeichnet sind. Die Berechnung der hiernach zu bemessenden Taktbewegungen ist schwierig; die Sänger hatten Ursache dankbar zu sein, wenn, wie in Petrucci's Ausgaben und Junta's Nachdruck, die Auflösung beigegeben wurde. Die spitzgegriffenen Combinationen der meist aus kleineren Notengattungen wie aus Mosaikstiften zusammengesetzten Contrapunktik, die lang fortgesetzten Nachahmungen auf Takt- und Halbtaktweite, ganz in der Weise Okeghem's, die steife Zierlichkeit der geschnörkelten Sequenzgänge (im Pleni u. s. w.), die als Meisterproben der Mensuralnotirung mit den grössten Subtilitäten in Anwendung der Notenschwärzungen, Punkte u. s. w. geschriebenen Parte lassen auf ein Werk aus des Meisters früherer Zeit schliessen: er ist hier noch völlig in das vielmaschige Netz eines Styles verwickelt, über den er sich hernach so glänzend zu erheben wusste. Gelegentlich finden sich in den Motiven Anklänge an die *Missa Omme armé super voces musicales.*

f) *M. de beata Virgine.* Dieses schon zu Josquin's Zeiten gepriesene Meisterwerk taucht nach der Würfelmesse wie ein grünendes Eiland auf. Man begreift die ganze darin entwickelte Fülle künstlerischer Weisheit erst, wenn man die einzelnen Sätze der Gregorianischen M. *d. b. virgine* mit den darauf gebauten figuralen Sätzen Josquin's vergleicht, z. B. das rituelle Motiv des „Christe" mit demselben leidenschaftlich sehnsüchtigen Satze der Josquin'schen Messe, oder jenes zweite Kyrie, dessen harmonische Steigerung gegen den Schluss hin schon etwas ganz Anderes ist als die älteren noch etwas steifen harmonischen Sequenzspielereien. Vom „Credo" an gesellt sich eine fünfte, canonische Stimme, immer nach vier Tempuspausen beginnend: „vous jeunerez les quatre temps." Dieses Fastengebot wird nicht einmal im Benedictus (sonst insgemein einer freieren Episode) behoben. Manche Sätze, wie das „cum Sancto Spiritu" sind brillant, im Ganzen ist aber der Tonsatz ein gemässigt klarer, die ganze Messe überaus edel.

g) *M. sine nomine.* Nicht viel mehr als eine Canonstudie — Canons in der Octave, Quinte, Quarte, Secunde — eine der trockensten Arbeiten Josquin's. Der Tenor hat, mit Ausnahme des „Credo", gar keine eigene Notirung, sondern wird Satz für

Satz vor die fremde Thüre geschickt: „Kyrie Tenor quaere in superno in diatessaron, Et in terra Tenor quaere in Basso“ u. s. w.; im Credo muss sich der Alt gefallen lassen sein Pensum im Sopranpart zu suchen.

Die beiden Messen *Da pacem* und *Pange lingua* fallen sicher schon deswegen in eine spätere Zeit als in die Jahre 1502 und 1503, weil sonst Petrucci schwerlich ermangelt hätte, sie in die vorerwähnten drei Bücher aufzunehmen, denen sie zur grössten Zierde gereicht haben würden.

Die Messe *Da pacem* ist über den vielbenutzten Kirchengesang componirt, der sich als Tenor durchzieht und im ersten und zweiten Agnus, und zwar jedesmal unter ganz verschiedenen Bedingungen, zum Canon gestaltet. Aber nicht diese sinnreiche Combination gibt der Messe ihren hohen Werth, vielmehr gibt ihr ihn das eigenthümlich kräftige und warme Colorit, der so lebensvolle und doch so massvolle Gang der Stimmen, der Ausdruck einer innigen und dabei mannhaften Frömmigkeit. Das „Incarnatus“ hebt sich zu einer Grösse, die kein Meister alter oder neuer Zeit, heisse er wie er wolle, überboten hat. Die kühnsten, gewaltigsten, wundervollsten Harmoniefolgen brechen wie Sonnenblitze eine nach der andern hervor, die Schauer einer unbekannten Geisterwelt wehen darin. Das „Crucifixus“-Duett braucht man nur neben die Canonduetts der „Messe ohne Namen“ u. dgl. zu halten, um die ganze Bedeutung der Entwickelung, die der Meister in sich und an sich selbst erlebte, zu würdigen. Der Canon in den beiden Agnus ist nicht mehr Hauptsache: er fügt sich in das Ganze als dienendes Glied ein. Sätze wie das vierstimmige erste Agnus bleiben für alle Zeiten Muster religiöser Musik in reinstem Sinne. Eigenthümlich schön ist im anderen Agnus der Dialog der drei contrapunktirenden Stimmen auf den fortgehenden Canon der beiden andern. Dass dem Tenor in der Messe stellenweise die Hymne in längeren Haltenoten zugetheilt wird, ist hier noch der letzte Nachhall der älteren Kunstweise. Die Erhaltung dieses wundervollen Werkes danken wir Johannes Otto, der sie in die „Missae tredecim“ einschaltete.

Die andere Messe derselben Sammlung, die sich auch (und überdies mit einem Duo als zweites Agnus, welches in dem Drucke fehlt) in einem Codex aus dem Fugger'schen Nachlasse in der Wiener Hofbibliothek findet, ist die Missa *Pange lingua,* der anderen an Schönheit gleich, stellenweise vielleicht sogar einen noch höheren Standpunkt einnehmend. Man prüfe sie Satz für Satz: das kraftvolle erste, das liedartig melodische, äusserst anmuthige zweite Kyrie, das wehmüthig austönende „Christe“, der chevalereske Zug des zweiten Theiles des „Gloria“, die in gewaltiger Energie einherschreitende Exposition des Credo, canonisch

erst von Tenor und Bass, dann von Discant und Alt geführt, die wenigen aber herrlichen Accorde des „Incarnatus" u. s. w. bis zum „Dona nobis pacem", welches man am besten mit den Worten schildern könnte, mit denen ein bewährter Kenner ein anderes Kunstgebilde schildert: es sei „ein wahres Wunder des Ausdruckes frommer Sehnsucht".[1]) Merkwürdig ist die Art, wie der Meister einen eigentlich sehr unbequemen Schritt der gegebenen Melodie sinnreich und wirkungsvoll zu verwerthen versteht. Selbst die nur zweistimmigen Sätze des Pleni und Benedictus entwickeln bei den knappsten Mitteln kraftvolles Leben und Wärme des Ausdruckes. Die ganze Messe ist eines jener Kunstwerke, die gleich Sternen durch alle folgenden Zeiten leuchten.

(Ueber die Messen im päpstlichen Capellenarchiv ist, so lange es dem Forscher im günstigsten Falle gestattet ist sie zu sehen, aber keineswegs sie zu copiren, vorläufig nichts zu sagen.)

Die Motetten Josquin's bilden wiederum für sich eine ganze Welt von Kunst, Geist und Schönheit. Ihr Verhältniss zu den Messen ist nicht so leicht zu bezeichnen — wir werden am besten und kürzesten davonkommen, wenn wir hier wieder eine Anleihe bei einer anderen Kunst machen. Man möge sich die Altartafeln der alten Florentiner oder Sienenser Meister vergegenwärtigen, ihre Madonnen „in trono" von Heiligen, von Engeln umgeben, alle wie Bewohner einer idealen Welt, zeitlos gegenwärtig und durch ihre blosse Gegenwart bedeutend, ohne Leidenschaft, ohne Affect, in der Stimmung einer stillen, steten, unveränderlichen Seligkeit — selbst wo Maria gekrönt wird, ist die erhabene Ruhe des Ganzen nicht gestört, der Act eine feierlichernste gottesdienstliche Ceremonie — und diesen Darstellungen gegenüber die cyklischen Malereien evangelischer Erzählungen oder Legenden in einer Reihe von Wandbildern, die noch so entschieden an die feierlichen strengen alten Typen mahnen und dabei in so geistvollen Zügen lebendig, ja dramatisch zu schildern wissen. Jene ernsten, stillen, hohen Bilder der ersten Art finden ihr Gegenbild in den Messen, deren feierliche Haltung nicht einmal beim „Crucifixus und „Resurrexit" wesentlich geändert wird. Die Bilder zweiter Art mögen an die Mannigfaltigkeit der Motetten mit ihrem wechselnden, oft fast an Dramatisches streifenden und doch so gottesdienstlich solennen Ausdruck erinnern.

Lässt man den Riesencanon sechs vierstimmiger Chöre des *Qui habitat in adjutorio* bei Seite — es ist ein wahrer musika-

1) C. Schnaase, Kunstgesch. 7. Band, S. 393. Er redet von Giotto's Magdalena in der Szene des Noli me tangere in der Madonna dell' Arena zu Padua.

lischer Babelthurm, der an die Wolken stösst und bei dem sich die Sprachen verwirren, da zuletzt niemand mehr wissen kann was er singt oder was er hört — lässt man dieses contrapunktische Monstrum bei Seite, so wird man finden, dass die grösste Stimmenzahl, für welche Josquin geschrieben, sich auf sechs beschränkt; aber auch die sechsstimmigen Motetten bilden bei ihm eine Ausnahme, etwas zahlreicher sind die fünfstimmigen, in der Regel aber schreibt er vier Stimmen. Der dreistimmige Motettensatz, der noch von Ghiselin, Loyset Compère u. A. mit einiger Vorliebe gepflegt wird, bleibt bei Josquin fast unbenutzt. Sein dreistimmiges *Ave verum* (in Petrucci's Motetti *B,* die beiden ersten Sätzchen daraus auch in Glarean's Dodecachordon)[1]) zeigt zudem eine ungewöhnliche und merkwürdige Anlage: zwei höhere Stimmen beginnen mit einem Duett, sie lassen es beim „vere passum" ein zweitesmal unverändert hören, aber hier gesellt sich ihnen eine Tenorstimme in ungemein schöner, ausdrucksvoller Führung. Den nahe liegenden Gedanken, in dem folgenden Verse „Esto nobis" dem dreistimmigen Tonsatze einen Bass hinzuzufügen, hat Josquin verschmäht; die drei Stimmen singen bis zum Ende schwärmerisch-innig, jünglinghaft-wehmüthig, und ein Hauch wunderbarer Poesie schwebt über dem Ganzen. Von Josquin's Motettenduos ist nur das *Domine non secundum peccata* in Petrucci's Motetti *B* (und im Dodecachordon)[2]) unzweifelhaft echt. (Die Duetten, welche Rhau's Bicinien unter Josquin's Namen bringen, bleiben, wenigstens in dieser Gestalt, verdächtig; so z. B. das schon vorhin erwähnte Duett *Quis nos separabit a caritate Domini,* eigentlich das *Pleni* der Pangelinguamesse mit unterlegtem fremden Texte.) Ein kurzes, schönes Duo *Per illud ave* ist der grandiosen, sechsstimmigen Motette *Benedicta es coelorum regina*[3]) als zweiter Theil eingeschaltet. Von den sechsstimmigen, fast durchweg höchst bedeutenden Motetten des Meisters sind ausser der eben erwähnten (einem Meisterstücke an Gruppirung der Stimmen in wechselnde hellere und dunklere Massen, einfachere und volltönigere, ruhigere und bewegtere Stellen, dabei in den Motiven von grösster Schönheit) folgende zu nennen; die schon von Johannes Otto gepriesene Motette *Huc me sidereo*[4]), eine grossartig-sentimentale Passionsbetrachtung. — *Praeter rerum seriem*[5]) höchst geheim-

1) Seite 288.

2) Dodecach. S. 246.

3) Nov. et insigne op. mus. N. 10. Magnum opus musicum, continens clariss. symphonet. carmina III. 4.

4) Mot. della corona III. 1. Secund. tom novi op. mus. N. 1. Magnum op. etc. III. 6.

5) Mot. della cor. III, 2; Nov. et ins. op. N. 4. Liber select. cant. quas vulgo motetas vocant (herausgegeben von L. Senfl 1521) Fol. 14. Magn. op. etc. III. 3. Zarlino (Institut. harmonic. IV. 19) erwähnt dieser

nissvoll, kurze Motive wie seltsame Hieroglyphen ineinandergewebt; es ist als trete man in einen Mysterientempel, über den sich der hohe Sternenhimmel wölbt, die Noten des Cantus firmus im Modus minor mit „inneren Zeichen" wie gewaltige ägyptische Tempelsäulen die mächtige Tecton:k des Ganzen stützend; Josquin selbst hat kein zweites ähnliches Stück. — *Pater noster* (mit dem *Ave Maria* als zweitem Theil)[1]) und *Veni Sancte Spiritus*[2]) gegen die vorige völlig sonnige, taghelle Compositionen, die beiden ersteren von wahrhaft himmlischem Ausdrucke der höchsten Andacht, Gebete im idealsten Sinne; im *Veni sancte* die beiden tiefsten Stimmen als Canon durchgeführt. Die Marien-Motetten *Ave nobilissima*[3]) und *O virgo prudentissima, ad quam coelo missus Gabriel,*[4]) letztere ein grosses Prachtstück voll eigenthümlicher Echo-Effecte, aus denen schon etwas wie eine Ankündigung von Willaert's getheilten Chören, (Cori spezzati) herausklingt; der Kern des Ganzen wieder ein Canontenor. — *Beata virgo; In nomine Jesu omne genu flectatur*[5]) und die fast verschwenderisch reiche Motette *Responsum acceperat Simeon*,[6]) der zweite Theil ein fein gearbeitetes Trio, der dritte „nunc dimittis" von edelster Einfalt und Würde. Eine der eigenthümlichsten sechsstimmigen Motetten Josquin's ist die Erzählung, wie der Auferstandene unter seine Jünger tritt: *In illo tempore stetit Jesus in medio discipulorum suorum.*[7]) Die ganze gewaltige Composition ist auf den kirchlichen Cantus firmus gebaut „Et ecce terrae motus" (denselben, über welchen Brumel seine zwölfstimmige Messe schrieb). Diesen Cantus firmus singt die sechste Stimme unter augmentirenden Zeichen in überaus langathmigen Noten;[8]) natürlich ist nicht entfernt möglich oder beabsichtigt, dass der Hörer Text und Melodie durch die bewegten anderen Stimmen und ihre hundertfachen Verschlingungen hindurch erkenne. Der Componist hatte

Composition: si trovano molte compositioni del secondo modo, composti da molti antichi et da moderni musici, tra le quali è il motetto „praeter rerum seriem" composto a sei voci da Josquino et da Adriano a sette voci.

1) Nov. et insign. op. N. 2. Magn. op. etc. III. 2.

2) Nov. et ins. op. N. 1. Magn. op. etc. III. 1.

3) Mot. della cor. III. 3.

4) Liber selectar. cant. quas vulgo mutetas vocant, fol. 38. Secund. tom. novi op. mus. N. 2. Magn. op. etc. III. 7.

5) Magn. op. etc. III. 8.

6) Cantiones septem, sex et quinque vocum longe gravissimae juxta ac amoenissimae. Augsburg, Kriesstein 1545 N. 7.

7) Secundus tom. nov. op. mus. N. 16. Magn. op. etc. II 2 — in beiden Werken durch ein seltsames Versehen unter die fünfstimmigen Motetten eingereiht.

8) Das gleich anfangs durch 22 Takte (!!) ausgehaltene $\bar{d}$ hat den Nachtheil, dass Josquin dieselbe Harmoniewendung wiederholt anbringt, ein Fehler, vor dem schon Tinctoris warnte und solche Tautologieen als „Redicta" bezeichnete.

die Erzählung nach Lucas (XXIV, 36—41) in Musik zu setzen — dazu, schien ihm, könne er kein passenderes Fundament legen als die Intonation, nach der die Kirche den Text nach Matthäus (XXVIII, 2) am Osterfeste singt. Es genügte ihm und seinem Gewissen, seinen reichen Wunderbau von Tönen auf diesem Fundamente ruhend zu wissen; dass es selbst nicht weiter kenntlich wurde, kümmerte ihn so wenig, als es einen Dombaumeister kümmert, wenn der unter seinen Bogenhallen, in seinem Pfeilerwalde Wandelnde der unterirdischen Gewölbe nicht denkt, in denen doch Alles, was er sieht, seine Stütze findet. Der mystisch-theologische Charakter dieser Musikart spricht sich in solchen Zügen sehr entschieden aus.

Weniger charaktervoll-bedeutend und mehr eine allgemeine ideale Manier repräsentirend ist die auch sechsstimmige Motette *Sic Deus dilexit mundum,*[1]) abermals mit einer „Fuga in diapente" zwischen Tenor und Bass „circumdederunt me gemitus mortis." Zweifelhaft bleibt ein sechsstimmiges *Haec dicit Dominus;*[2]) es kommt auch unter dem Namen Conradus Rupsch vor, eben jenes „Ehrn Conrad Rupff (oder, wie man auch wohl liest, Rumpff — Spalatin schreibt: Conrad von Ruppich), von welchem Johannes Walter als „altem Sangmeister des Churfürsten zu Sachsen und Herzog Johansen, hochlöblicher gedechtnus" redet.[3])

Höchst bemerkenswerth bleibt bei Josquin's sechsstimmigen Motetten, dass und wie er der grösseren Stimmenzahl schon ganz andere Vortheile abzugewinnen weiss, als nur den Vortheil eines reicheren Klanges und einer reicheren Entwickelung der Contrapunktik. Er malt schon mit contrastirenden hellen und dumpfen, volltönigen und durchsichtigen Mischungen der Stimmen, in Licht, Helldunkel und Schatten, und gibt so dem Ganzen Haltung, Gesammteffect, überschauliches Vor- und Zurücktreten der einzelnen Tongruppen. Man möge nur z. B. die kluge Oekonomie bemerken, mit welcher er in jenem *Pater noster* und *Ave* die Stimmen behandelt (auch wie feinsinnig er die Färbung des *Ave Maria* gegen das *Pater noster* abtönt, möge man nicht unbemerkt lassen). In der *Virgo prudentissima* sucht er sogar sehr absichtlich auffallende Gegensätze, z. B. nach Terzparallelen zweier Stimmen plötzlich eintretenden vollen Chor; zu Anfang des zweiten Theiles kurze Rufe der einzelnen Stimmen, kleine Melodiesätzchen wie schüchtern hinter einander herschleichend, andere gesellen sich, wie Bächlein zusammenströmen, bis es zum Schlusse in stolzen Wogen geht.

1) Man sehe sie nebst ihrem zweiten Theile „Christus mortuus" in Commer's Mus. batav. VIII. Band.
2) Magn. op. contin. etc. III.
3) S. Prätorius, Syntagma S. 449.

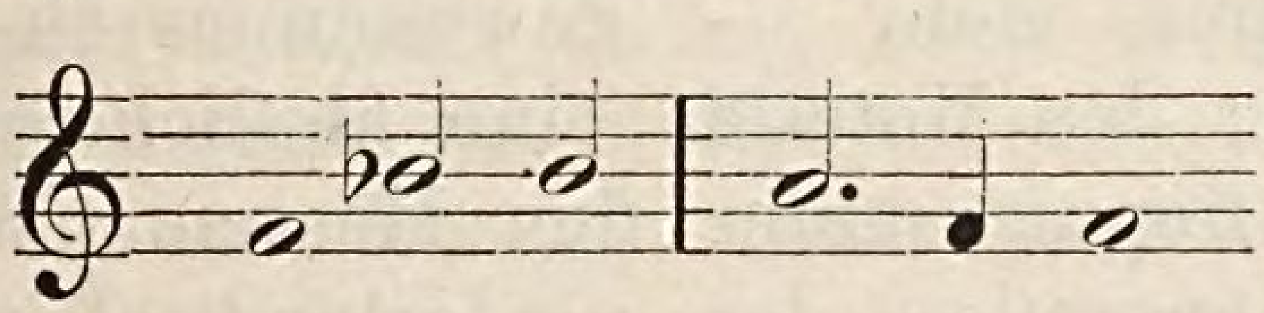
In Josquin's fünfstimmigen Motetten begegnet man wiederum einer Fülle eigenthümlicher Einfälle. So wird in dem Psalm *Domine Dominus noster,* der die Fülle der Geschöpfe Gottes schildert, statt die contrapunktirenden Stimmen aus dem Cantus firmus zu entwickeln, der umgekehrte Weg eingeschlagen und der Cantus firmus aus den im gemischten, freien Contrapunkt dadurch entwickelt, dass der Tenor nach vier Zeitpausen das Motiv des Basses nachsingt, aber mit dem Segensworte des Schöpfers ,,crescite et multiplicamini." Um nun ,,zu wachsen und sich zu mehren", singt der Tenor das in Semibreven gesetzte Bassmotiv nach acht Zeitpausen doppelt gross, also in Breven, dann nach zwölf ($= 8 + \frac{8}{2}$) Zeitpausen in punktirten d. i. um die Hälfte ihrer Geltung verlängerten Breven, dann nach sechszehn Pausen ($= 8 \times 2$) in Longis (8×2) dann nach vierundzwanzig Pausen ($= 16 + \frac{16}{2} = 8 \times 2 + \frac{8 \times 2}{2}$) in punktirten, also wieder um die Hälfte der Geltung vermehrten Longis. Dieser ganze Einfall ist wieder so mystisch-theologisch wie möglich; unter den zahllosen Devisen zur Methamorphosirung des Tenors ist diese hier aber sicher eine der geistvollsten. Die reiche und prächtige Composition trägt aber endlich auch dem rein künstlerischen Theile der Aufgabe Rechnung und appellirt nicht blos an den rechnenden Verstand.

Unter den fünfstimmigen Motetten steht nebst diesem und mehreren anderen weiterhin zu erwähnenden Psalmen das herrliche *Stabat mater*[1]) und das grosse *Miserere* (der 50. Psalm)[2])

1) Mot. della cor. III. 6, liber selectar. cant. quas vulgo mutetas vocant, fol. 157. Sec. tom. novi op. mus. 10. Magn. op. etc. II. 1. Gregor. Faber Erotemata. Im Liber select cant. und in einem Codex in Florenz ist der Tenor bezeichnet: Comme femme. In der Mot. *della cor.* ist die Notirung abweichend von allen anderen Editionen, im 3. und 4. Tempus des Discants



statt



Die zweite Lesart ist entschieden besser. Aron (Tratt. della nat. et cogn. de tutti i toni cap. 5) nennt Josquin's *Stabat* als Beispiel des fünften Modus — Zarlino (Istit. IV. 28) sagt: ,,l'undecimo modo da i moderni è tanto in uso e tanto amato, che molte cantilene composte nel quinto modo per l'aggiunzione della chorda ♭ in luogo della ♮ hanno mutato in undecimo. — Li Musici hanno composte in questo modo molte Cantilene, tra le quali è Stabat mater dolorosa da Josquino a cinque voci".

2) Mot. della cor. IV. 7, Lib. select. cant. quas vulgo mutetas vocant,

obenan, in letzterem ist die Steigerung des nach dem Motive der kirchlichen Intonation stets wiederholten Rufes „miserere mei Deus“ als Pes ascendens, und seine beruhigende Senkung als Pes descendens in einer der Mittelstimmen von ergreifender Wirkung. Palestrina hat es in seiner Motette *Tribularer si nescirem misericordias tuas*“ überaus schön nachgeahmt; aber was sein Stück auch an feinem Dufte vor dem Vorbilde voraus haben mag, an mächtiger Hoheit und Grösse hat er den älteren Meister nicht erreicht. Der nicht minder herrliche grosse Psalm *Beati quorum remissae sunt iniquitates* erscheint wie die versöhnende Antwort auf jenen erschütternden Bussgesang. Mehr alterthümlich befangen und streng ist die Motette *Inviolata integra et casta*[1]), ähnlich das (fünfstimmige) *Ave verum*[2]), dessen Tenor sich zur Fuga in Epidiapente gestaltet, der milden Schönheit des dreistimmigen nicht zu vergleichen. Die anderen fünfstimmigen Motetten des Meisters sind tüchtige, theilweise vortreffliche Arbeiten: Die Marienmotetten *Salve regina* (alterthümlich auf den gewichtigen Tenor gebaut, den auch Isaak seiner Messe *O praeclara* zu Grunde legt), *Ave Maria, Missus est angelus Gabriel, Virgo salutiferi* (mit dem „Ave Maria“ als fünfte Stimme), *Nesciens mater virgo* (Alt und fünfte Stimme wiederum nach alterthümlicher Art im Modus minor perfectus mit inneren Zeichen — die ganze Motette hat bei gemässigter, klarer Schreibart unverkennbar einen Okeghem'schen Zug) *Illibata Dei nutrix* — *O genitrix virgo partu felicissima* — die Prophetendrohung *Propter peccata quae peccastis* (sehr künstliches Notengeflecht, an Manches von Ghiselin erinnernd, der Ausdruck düster bis zum Schauerlichen) — die Fragmente aus dem neuen Testament *Lectio actuum apostolorum, Homo quidam* — das Gebet für die Todten *Requiem aeternam* (nicht Fragment einer Todtenmesse) und die auf eben diesen kirchlichen Vers componirte „Deploration des Johan. Okeghen“ — die Psalmen *Beati quorum remissae; Qui regis Israel intende; Domine Dominus noster; Cantate Domino.* Den Styl dieser Psalmen könnte man den geklärten, den reinen Idealstyl der Motette nennen — von dem alt-Okeghem'schen Klitter- und Knitterwesen ist hier keine Spur mehr — gewissermassen nehmen diese Compositionen unter den Motetten eine ähnliche Stellung ein wie die „Missa pange lingua“ unter den Messen. Sie sind für die ganze folgende Generation der niederländischen Meister mass-

fol. 104. Nov. et insign. op. mus. N. 13. Magn. op. etc. II. 3. Motetti libro 1. Venet Andr. de Antiquis. 1521. fol. 2. Psalmor. select. etc. tomus primus N. 30. Montan. et Neuber 1553.

1) Mot. della corona, IV. N. 6.

2) Concentus octo sec. etc. vocum (Augsburg, Ulhard) N. 10.

gebend geworden. In dem Psalme *Cantate Domino Canticum novum* ist die Gruppirung der Stimmen durchweg höchst meisterlich, effectvoll und geistreich und es trägt dies Werk überhaupt den indefinibeln Zug des Genies, es ist Ausdruck höchsten Jubels, der überall doch das Gepräge heiliger Würde trägt, und heiliger Würde, die überall vom höchsten Jubel beseelt ist. Man möge einzelne Züge nicht unbemerkt lassen, die der Text, dessen Worten und Wendungen Josquin als begeisterter Dolmetsch folgt, veranlasst, den plötzlich zurückhaltenden Anfang des zweiten Theils, oder wie bei den Worten „laetentur coeli et exultet terra" zwei Stimmen wie hingerissen plötzlich in den Jubelrhythmus des dreitheiligen Tactes hineingerathen, die anderen Stimmen aber sogleich mässigend eingreifen (schon etwas Anderes als die älteren, willkürlichen, blos der äusserlichen Abwechslung wegen episodisch eingeschalteten ungeraden Rhythmen) — und so auch die prachtvollen Harmonieen der schliessenden Doxologie.

Die vierstimmigen Motetten des Meisters zeigen die Entwickelung seines reichen geistigen Lebens, und wenn eine chronologische Bestimmung ihrer Entstehung selbst auch nur annäherungsweise zu geben unmöglich bleibt, so kann man doch die älteren noch vielfach befangenen Arbeiten von den schön entwickelten späteren deutlich genug unterscheiden. Die Motette *Victimae paschali laudes*[1]) gehört sicher den Frühzeiten des Meisters an, abgesehen davon, dass er dafür ganze Parte weltlicher Lieder von Okeghem und Heyne, (in denen er damals noch seine Vorbilder erblicken mochte) herübernimmt, das *D'ung aultre amer* und *De tous biens* wohl oder übel mit der uralten Sequenz des Mönches von St. Gallen ein Bündniss schliessen muss, ist die ganze Schreibart noch sehr streng, trocken und mager. Das *Ut phoebi radiis*[2]) ist vollends von Hause aus ein Curiosum. Der Uebergangszeit mag das schon sehr bedeutende *Magnus es tu Domine*[3]) angehören, besonders ist der zweite Theil *Tu pauperum refugium* von grosser und eigenthümlich edler Schönheit. Den Ton, der hier angeschlagen wird, nimmt Josquin in der Motette *Tu solus facis mirabilia*[4]) nochmals auf; der Meister hat hernach dieses wundersam verklärte Stück noch insbesondere in seiner Messe *D'ung aultre amer* an Stelle des Benedictus eingeschaltet. Auch die gediegenen Motetten *Deus pacis*[5]) — *Misericordias*

1) Mot. *A.* Dodecach. S. 368.
2) Mot. libro IV.
3) Mot. *C.* (ohne Autornamen) Secund. tom. novi op. mus.; hier fälschlich unter dem Namen: Heinricus Finck. Dodecach. S. 272.
4) Mot. *B.* Auch Einlage der Messe *d'ung aultre amer.*
5) Sec. tom n. op. m.

Domini[1]) — *Gloria laus et honor tibi*[2]) — *Mente tota supplicamus*[3]) — *Responde mihi, quales habui iniquitates* (aus dem Buche Hiob)[4]) — Salomon's Gebet bei der Tempelweihe *Stetit autem Salomon*[5]) — die Motette *Dilectus Deo et hominibus*[6]) — *Congratulamini*[7]) — die beiden Stammbäume Christi *Liber generationis*[8]) und *Factum est cum baptizaretur*[9]) dürften in die gleiche Epoche gehören — Werke, in denen der Meister schon auf seiner vollen Höhe, wenn auch theilweise noch nicht in seiner vollen Klärung ist. Ein Hauptwerk dieser Zeit ist die grosse Motette *Planxit autem David*[10]) (David's Klage um Saul und Jonathan), welche sehr grandios angelegt und durchgeführt, aber auch bedeutend überladen ist, übrigens von grosser, aber auch an's Karrikirte streifender Energie des Ausdruckes. Josquin hat hier die Stimmung seines *Stabat mater* (dessen erstes Motiv er sogar hinübernimmt) gesteigert, damit aber auch über das rechte Mass hinausgetrieben. Glarean bewundert freilich die ausserordentliche Wahrheit der Schilderung. Viel anspruchsloser und ansprechender ist David's Klage um Absalon *Absolon fili mi*[11]). Hier ahmt Josquin freilich stellenweise auch den misstönigen Klang des Weinens nach, aber er überschreitet nicht die Grenzlinie des Schönen und zeigt sich als Seelenmaler von einer Feinheit und Tiefe der Empfindung, von der nicht nur seine Vorgänger keine Ahnung hatten, sondern die auch von seinen Nachfolgern kaum einer wieder erreicht hat. Fünf kleine Juwele sind die Antiphonen ;,O admirabile commercium; Quando natus est ineffabiliter; Rubum quem viderat Moses, Germinavit radix Jesse" und ,,Ecce Maria genuit nobis", welche zuerst Andreas de Antiquis in seine Motettensammlung (Venedig 1521) aufnahm und die dann im Nürnberger Secundus tomus novi operis musici einen neuen Abdruck fanden[12]). Von Passionsmotetten *(Domine Jesu Christe adoro te in Cruce; qui velatus facie fuisti)* u. s. w. hat Petrucci eine Anzahl in seine

1) Mot. della corona, libro IV; nov. et insigne op.; magnum opus continens etc.

2) Sec. tom n. o. m.

3) Magn. op. contin. etc.

4) Uhlhard's Concent. octo sex quinque et quat. voc.

5) u. 6) Forster's Modulat. aliq. quat. voc.

7) Nov. et ins. op.

8) Mot. *C.*; Secund. tom. novi op. mus.; Magn. op. cont. etc.; Dodecach. S. 376.

9) Mot. *C.*

10) Mot. *C.*, ohne Autornamen, Dodecach. S. 418.

11) Cantion. select. nec non familiariss. ultra centum; Magn. op. contin. etc.

12) Unter diese vierstimmigen Motetten ist die hier nicht genannte: *O bone et dulcis Domine*, *4 vocum*, noch einzureihen, die ich in dem Codex 58 der *Maglibecchiana* fand. Kade.

Motetti *B* aufgenommen, hier ist Josquin mit vollem Herzen bei der Sache. Sein *Ave Christe immolate in Crucis ara*[1]) hat an Tiefe und Gewalt des Ausdrucks von Schmerz, Liebe, Erwägung, Dank, Bewunderung, Anbetung nicht seines Gleichen, als etwa jenes Wunderwerk Fra Angelico's da Fiesole im Capitelsaale von St. Marco in Florenz, dessen musikalischer Commentar zu heissen jene Composition Josquin's verdient.

Von den Mariengesängen Josquin's sind vor allem die beiden zarten vierstimmigen *Ave Maria* zu nennen (eines in Petrucci's Mot. *A*, das andere in den Mot. *C*), denen sich das *Missus est Angelus Gabriel* (in den Mot. *C*) anreiht. Andere Mariengesänge sind die beiden *Alma redemtoris*[2]) und *Gaude virgo mater Christi*[3]) *Virgo prudentissima* (vierstimmig).[4]) Die wundersam schöne Motette aus dem hohen Liede *Ecce tu pulcra es,* welche Petrucci dem ersten Buche der Messen beigegeben,[5]) gehört derselben Richtung an; der Schluss ,,quia amore langueo,'' hat ganz denselben Klang, den Palestrina diesen Worten gibt und den Athanas Kircher als ,,Paradigma amoris'' citirt. Componirter Bibel- und Evangelienfragmente ist, wie man aus den schon vorhin aufgezählten entnehmen mag, eine ziemlich ansehnliche Zahl vorhanden; ausserdem wäre noch zu nennen: die Geschichte der Cananäerin *O Jesu fili David*,[6]) ziemlich gleichgiltig und durch einen unnöthigen Nachahmungscanon um nichts interessanter — ganz eigen trefflich dagegen die ganze Einleitung des Johannesevangeliums ,,In principio erat verbum'' bis einschliesslich zum 14. Vers.[7]) Der Ton feierlich recitirenden Vorlesens ist hier in sehr interessanter Weise in den Ton des Singens übersetzt; die hochfeierlich behandelten Worte ,,et verbum caro factum est'' erinnern ganz unmittelbar an die schönsten ,,Incarnatus'' aus des Meisters Messen.[8]) Ungleich grösser ist

1) Auch bei Commer in seiner Collect. mus. batav. sec. XV. et XVI.

2) Mot. della corona libro III. und ein zweites Mot. libro IV.

3) Mot. lib. IV.

4) Mot. *A*.

5) Junta hat bei seinem Nachdrucke nicht unterlassen, auch diese Motette zu reproduciren.

6) Dodecachordon S. 356.

7) Sec. tom. nov. op. mus.; Codex A. N. 36. H. 18. der k. k. Hofbibliothek in Wien.

8) Ich kann hier eine Bemerkung nicht unterdrücken. Man wird sich der einfältigen Beschuldigung erinnern, die Niederländer hätten Bäume durch grüne, Blut durch rothe, Nacht durch schwarze Noten u. s. w. ausgedrückt. In jener Motette treten bei den Worten „et mundus eum non cognovit“ plötzlich in allen Stimmen schwarze Noten ein. Nacht! Finsterniss! Blindheit! u. s. w. Zum Unglück kehrt aber diese schwarze Schaar bei den Worten stracks entgegengesetzten Sinnes wieder: „his qui crederent in nomine ejus“. Sie bedeuten also hier wie dort nur ungeraden Takt!

noch die Zahl der von Josquin componirten Psalmen. Der Psalm *Qui habitat in adjutorio*[1]) und der wirklich grandiose in drei mächtigen Abtheilungen *In exitu Israel*[2]) (über die Psalmodie des *Tonus peregrinus*) möchte der mittleren Zeit Josquin's angehören, er hat noch nicht den vollen, warmen körperhaften Klang wie die wahrscheinlich späteren Psalmen, welche wieder die Vollendung des Meisters bezeichnen, und deren die grossen Psalmenwerke von Montanus und Neuber und von Petrejus eine bedeutende Zahl enthalten: *Domine ne in furore* (Psalm VI)[3]) und Psalm XXXVII),[4]) *Usque quo Domine,*[5]) *Coeli enarrant gloriam,*[6]) *Judica me Deus,*[7]) *Domine ne projicias me,*[8]) *Dominus regnavit,*[9]) *Jubilate Deo,*[10]) *Paratum cor meum,*[11]) *Mirabilia testimonia tua,*[12]) *Levavi oculos meos in montes,*[13]) *In Domino confido,*[14]) *Deus in nomine tuo,*[15]) *Dominus regnavit,*[16]) *Laudate pueri,*[17]) *Domine exaudi orationem*[18]) und zwei *De profundis.*[19]) Der Gesang der drei Knaben im Feuerofen *Benedicite omnia opera Domini*[20]) gehört der gleichen Richtung an. Die Perle bleibt unter diesen Werken wohl der Busspsalm *Deus in nomine tuo salvum me fac* (Psalm 53): Schmerz, Reue, Zerknirschung sind hier mit ergreifender Kraft gemalt (dazu gelegentliche kleine sinnreiche Tonmalereien, wie das *disperde illos).* Eine sehr kurze, aber schöne Motette *Tribulatio et angustiae*[21]) scheint eine etwas ältere Arbeit, trägt aber eine ganz ähnliche Färbung. Das Psalmenfragment *Memor esto verbi tui* ist an sich vortrefflich — doppelt, wenn man sich des

1) u. 2) Nov. et ins. op. — Magn. op. cont. etc. Codex A. N. 38. H. 18. in Wien.

3) Mot. della cor. lib. III. Psalmor. Petrejus I. N. 9. und Montan. et Neuber.

4) Ps. Petr. u. Mont. et Neub. J.

5) a. a. O.

6) a. a. O.

7) a. a. O

8) a. a. O.

9) a. a. O.

10) a. a. O.

11) a. a. O.

12) a. a. O.

13) a. a. O.

14) Psalm. select. Montan. et Neuber.

15) a. a. O.

16) a. a. O.

17) a. a. O.

18) a. a. O.

19) Das eine mit tiefen Schlüsseln in liber select. cant. quas vulgo mot. voc. — Mot. libro 1. des Andr. de Antiq.; Psalm. Petrejus und Dodecachordon, das andere mit hohen Schlüsseln in den Psalmen des Petrejus (2. Theil N. 30.).

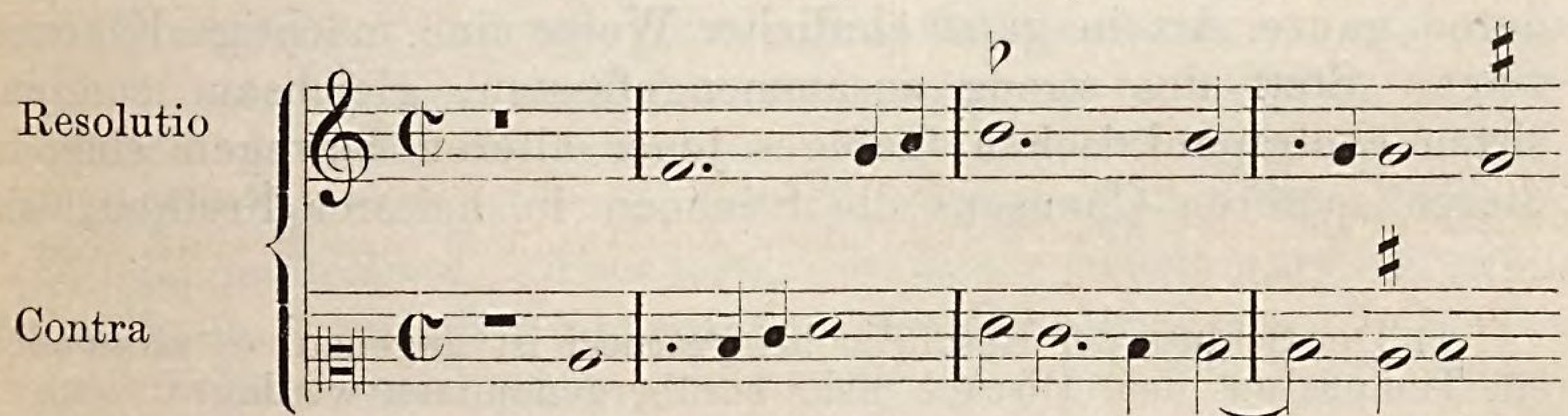
20) Psalmor. select. des Montan. et Neuber. — Magn. op. cot. etc.

21) Nov. et. insign. op. — Magn. op. cont. etc.

Zweckes erinnert, zu dem es componirt wurde. Das Wiener Exemplar der Mot. *C* schreibt Josquin drei schöne Stücke zu, die im Münchener keine Namensüberschrift haben (also ist das Wiener Exemplar späterer Wiederabdruck?), es sind die Motetten *Ergo Sancti Martyres, Concede nobis* und *Requiem aeternam.* Sie erscheinen Josquin's werth, und insbesondere ist die dritte durch die unseren Requiem auffallend ähnliche Haltung und Stimmung interessant. Ein *Pange lingua* in Rhau's Hymnensammlung scheint eher das Werk eines soliden deutschen Tonsetzers (etwa Cellarius, Hartzer, Arthopius u. s. w.) Der Psalm *Quam pulcra es*, den das „Novum et insigne opus“ und dessen theilweise Reproduction das „Magnum opus continens“ u. s. w. Josquin zuschreiben, steht in den Motetti della corona — wohl mit Recht — unter Mouton's Namen. Ganz zweifelhaft ist die „sterbende Dido“ *(dulces exuviae).*

Die weltlichen Chansons Josquin's, neben dem hohen Ernst seiner Motetten leichter und spielender trotz Contrapunkt und Canons, gehören sehr wesentlich mit dazu, sein wunderbares Talent von allen Seiten und vollständig kennen zu lernen. In Petrucci's Drucken sind zum Theile nur seine „raren Kunststücke“ auf diesem Gebiete vertreten, Curiosa für contrapunktische Museen, wie zu Anfang der Canti *B* die vierstimmige Bearbeitung des *omme armé* in lauter punktirten Noten in allen Stimmen („Et sic de singulis“ steht bei der ersten, wo der Punkt ausdrücklich beigesetzt ist), unerquicklich und trocken, zum Glücke sehr kurz, wie der leidige, dem *A l'ombre d'un buissonet* abgequälte Doppelcanon in den Canti cento cinquanta (der indessen, wie wir hörten, auch für Bulkyn angesprochen wird). Aber in einzelnen von diesen canonischen Studien über Liedmotive fängt sich der Genius doch zu regen an, und ist die Bearbeitung der *Musque de Biscaya* in den Canti c. c. in drei gedruckten Stimmen, wobei der Discant aus dem Contra mit Hilfe der Formel entsteht: „quiescit qui supreme volat, venit post me qui in puncto clamat“)[1]) ein überraschend lebensvolles Tongebild, so ist vollends das *A l'heure que ie vous* (ebenda), wobei der Bass dem Discant als Canon in der None folgt (ad nonam canitur bassus hic tempore

1) Petrucci hat ausnahmsweise keine „Resolutio“ beigesetzt, ich erlaube mir daher seine kleine Nachlässigkeit hier gut zu machen:



lapso)[1]), ein so geistvolles als meisterliches, dabei allerdings etwas phantastisches Stück — das Spiel mit der Scala im Verlaufe desselben eigenthümlich interessant, ihre Töne steigen wie breite Steinstufen im Sopran und Bass empor, auf denen sich in den Mittelstimmen die lustigsten Contrapunkta herumtummeln. Ein anderes Stück der Canti cento cinquanta *Vive le roy* scheint gar nicht als Gesang gemeint, sondern als Fanfare für die Trompeter Ludwig's XII. bestimmt gewesen zu sein, die prächtig genug geklungen haben muss — Alles steckt wieder voll Nachahmungen. Durchaus an de Orto's geistreiche Weise erinnert das graziöse *Je sais bien dire,* leicht und munter bewegt mit dem neckischen Zuge, dass der Bass scheinbar immer zu spät fertig wird. An Compère's heitere Chansons erinnert das brillante Spiel dreier Stimmen in der *Bernardina*, die übrigens auch an Ghiselin's *Alfonsina* (im Odhecaton) eine wahre Zwillingsschwester hat. Den gewöhnlichen soliden niederländischen Styl zeigen die Lieder im Odhecaton *Berzerette savoyenne, Adieu mes amours, Cela sans plus, La plus de plus, Madame helas, Fortuna d'un gran tempo,* (Doppellied mit Scaramella, siehe S. 160. Anmerkung 3.) *O venus bant* und *De tous biens*, bei welch' letzterem Josquin einigermassen die Manieren seines Freundes Japart nachahmt. Die Canti *B* enthalten ausser dem *omme armé* nur noch zwei Stücke, *Coment peult haver joye* und *Basiez moy,* das letztere vierstimmige Stück von einer späteren sechsstimmigen Bearbeitung zu unterscheiden. Demselben Style gehört ein Lied an *Entré suis en grande pensée* im Codex N. 2794 der Riccardiana zu Florenz, und die Lieder *Par vous ie suis* und *Fortune estrange* im Codex Basevi, letzteres mit dem Basse „pauper sum et in laboribus," wo der Meister in irgend einer Seelenbedrängniss Trost bei der Musik gesucht zu haben scheint (was beiläufig wieder ein Beweis wäre, dass die Tonsetzer nicht immer blos Contrapunkt und Canon suchten), und im Codex O. V. 208 der Bibl. Casanatenensis zu Rom das Lied *Il est fantaisie* und *In pace* (Psalmfragment? — ausserdem in demselben Codex das *Adieu mes amours* und die *Musque de Buscaye).*

Wir erkennen in all' diesen Liedern den brillanten Meister der Petrucci'schen Messen völlig wieder, aber wie nach diesen die Missa *Da pacem* und *Pange lingua* kam, kamen andere Lieder, deren ganze Art in ganz ähnlicher Weise eine mächtige Klärung zeigt. Statt des streng zusammengefassten, gleichsam condensirten contrapunktischen Gefüges jener älteren bewegen sich in diesen späteren Chansons die Stimmen in heiterer Freiheit, sie

1) Der Schluss der Resolutio bei Petrucci ist ungenau: es muss noch ein Tempus aus dem Discant mehr herübergenommen werden.

werfen einander die Nachahmungen spielend wie Fangebälle zu. Gehen ihrer zwei als Nachahmungscanon durch's Tonstück, so scheinen sie nicht mehr dem Zwange eines strengen Gesetzes zu gehorchen, es sieht aus als sei es hier eben das einfach Selbstverständliche. Dabei haben sie einen gewissen Zug französischen Wesens in seiner liebenswürdigsten Richtung. Es kann in diesem Sinne kaum ein reizenderes Stück geben als das fünfstimmige *N'est ce point un grand deplaisir* in den Cant. ultra centum. Nicht minder trefflich sind die andern Lieder derselben Sammlung *Plus nul regrets, J'ai bien cause* und *Mi larrez vous* — das erste allerdings noch mit starken Anklängen des ältern Styles, das *J'ai bien cause* ein sechsstimmiges Prachtstück, das *Mi larrez vous (me laisserez vous)* in seiner sanfttraurigen Färbung und mit den schönen Imitationen in seinem Verlaufe sehr anziehend. Tylman Susato bringt im fünften Buche seiner grossen Liedersammlung das *N'est ce point* und hat das siebente Buch ganz Josquin gewidmet: es enthält die sechsstimmigen Stücke *Coeur langoureux; vous ne l'aurez pas; regrets sans fin; se congié prens; tenez moi en vos bras*; *allegez moy doulce plaisante brunette; vous larres s'il vous plaist; petite camusette; ma bouche rit; basiez moy,* die fünfstimmigen *n'est ce point* (nochmals!); *pleine de deuil; incessament liure suis a martire; plusieurs regrets*; *en non saichant; je me complains de mon ami; faulte d'argent c'est douleur non pareille; douleur me bat; du mon amant le depart* und die *deploration de Jean Okeghem.* Wie Josquin durch seine Musik den halb frivol gemeinten Text des *Douleur me bat* (es ist ungefähr die Stimmung eines Hofjunkers, der sein Geld verwürfelt hat) veredelt und diesem Stücke den Ausdruck eines edeln, auf den Tod verwundeten Gemüthes gibt, wird man nie genug bewundern können.

Einzelne Kunststücke, wie die sechsstimmige „Fuga cujusvis toni", wie seine fünf Stimmen aus einer („Fuga quinque vocum") mit dem Texte „Ave sanctissima virgo", beide in den Cant. ultra centum, die Fuga per semibrevem, womit Petrucci's Mot. *A* schliessen, eine artige Solmisationsetüde über das Ut re mi fa sol la bei Faber mögen hier noch ihre beiläufige Erwähnung finden.

Ueberblickt man das reiche Wirken des Meisters, so lässt sich Alles in Allem vielleicht so zusammenfassen: Josquin war in den Traditionen der Okeghem'schen Schule erzogen, und weit entfernt, etwa sofort als Reformator gegen sie aufzutreten, suchte er ihnen vielmehr die möglichst sinnreiche und geistreiche Gestaltung zu geben, oder sie auf die höchste Spitze der Möglichkeit emporzutreiben. Aber mitten in dieser Arbeit wurde Josquin allmälig doch zum Reformator. Die Musik hatte in der Okeghem'schen Schule meist eine gewisse Neigung in's Ueberkünstliche,

Verwickelte, Spitzfindige, und seltsam Phantastische hineinzugerathen, sobald sie in jener entschieden ausgeprägten, scharf charakteristischen Weise auftrat, nach welcher die ganze Schule sichtlich strebte. Wo sich hingegen gelegentlich, um den Hörer doch einmal ausruhen zu lassen, die Nothwendigkeit einfach, klar und ruhig zu schreiben, fühlbar machte, fiel die Musik hinwiederum oft in's Aermliche, Kahle oder Schwerfällige. Josquin (und nicht er allein, aber er am deutlichsten und entschiedensten) bildete nun gerade aus diesen Elementen einen Styl heraus, der in der folgenden Generation den älteren so gut wie ganz verdrängte. Dieser Styl gestaltete sich reich, energisch, alle Einzelheiten individuell belebend, aber ohne phantastisch, spitzfindig oder überladen zu werden, da vielmehr Mass und lichtvolle Klarheit diesen festen musikalischen Gestaltungen etwas eigenthümlich Edles und Bedeutendes gibt. Das Alles wirkte aber auch auf die Notirungsweise nicht wenig ein. Es verschwinden die abenteuerlichen Configurationen der Ligaturen, welch' letztere sich fortan auf wenige einfache fassliche Formen reduciren, die allzu seltsam verschränkten Notengruppen, die sonderbaren Probleme wunderlicher Taktzeichen; alla breve und $^3/_2$ werden die vorherrschenden Gattungen des Taktes, von den verwickelteren Zahlenproportionen wird kein Gebrauch gemacht, Imperficirung, Notenschwärzung bieten, wo sie vorkommen, keinerlei Schwierigkeit. Die Lehrer (wie G. B. Rossi u. A.) behandeln das Alles noch lange Zeit mit grosser Gründlichkeit, die Praktiker haben es vollständig aufgegeben. Diese massvolle Einfachheit war aber andererseits, und eben um der lebensvollen Durchbildung alles Einzelnen willen, weit davon entfernt kahl, trocken oder ärmlich zu werden. Höchstens mag noch der häufigere Gebrauch zweistimmiger Episoden gelegentlich eine grössere Klangfülle wünschenswerth erscheinen lassen. Schon Hermann Finck bemerkt diese „Nuditas", wie er es nennt, und rühmt an Nicolaus Gombert und seinen Kunstgenossen, dass sie durch seltenere Unterbrechungen der drei- und vierstimmigen Stellen durch blos zweistimmige dem Tonsatze entschieden eine grössere Kraft und grösseren Wohlklang zu geben wissen. Er findet hierin den Unterschied und Fortschritt seiner Zeitgenossen gegen Josquin, der indessen (und mit Recht) nicht aufhörte die Bewunderung der Welt zu sein. Prüft man die Compositionen der Schüler Josquin's, eines Mouton, Richafort, Gombert u. A., so bleibt kein Zweifel, dass Josquin sie gerade zu dieser Kunstweise anleitete, deren Werth und Bedeutung er einsah, und von der er wusste, um welchen Preis er selbst sie errungen. Dabei verschwanden dann oder wurden doch auf ein sehr bestimmtes Mass beschränkt die Devisen, die Räthsel, die Häkeleien der Fugen ad minimam, die kleinen Motivschnitze-

leien und umgekehrt die centnerschweren Canti fermi mitten im Gedränge contrapunktirender Gegenstimmen, da vielmehr der gemischte Contrapunkt, wo der Tenor nicht mehr zu sagen hat als jede andere Stimme, zum vorwiegenden Gebrauche kam. Das unruhig Phantastische wich dem edel Phantasievollen; was an stachelndem Reize verloren ging, wurde an reinem Kunsteindrucke gewonnen. Man hat dieses Verdienst Josquin's nicht oder kaum betont, und doch ist es wahrlich nicht sein kleinstes.

Die niederländischen Zeitgenossen Josquin's.

Konnte und durfte ein Meister dem bewunderten Josquin die Herrschaft streitig machen, so war es Pierre de la Rue. Freilich eine ganz anders angelegte Natur. Der Gegensatz tritt schlagend in den von beiden Meistern über den *Omme armé* im Wettstreite componirten Messen zu Tage. Während sich Josquin in die bunteste Fülle phantastischer Einfälle stürzt, zieht sich Pierre de la Rue ernst, sinnend und rechnend zurück, wobei er denn findet, es lasse sich mit dem immer und immer wieder bearbeiteten Liedthema etwas, bis dahin von niemandem, auch nicht von Josquin Bemerktes, etwas in der Anlage der Prolationsmesse des alten Okeghem Aehnliches zu Stande bringen. Im Tenor und Bass des Kyrie schafft er durch die Differenz zwischen O und C und die dadurch bewirkte Dreitheiligkeit der Brevis unter dem ersten, Zweitheiligkeit unter dem zweiten Zeichen, im andern „Kyrie" durch die Differenz zwischen ₵ $^3/_2$ und ○ ^{3},[1]) und eben so im „Christe" zwischen Alt und Tenor durch die Differenz zwischen ₵ und C und die doppelt schnelle Bewegung der Noten unter dem ersten Zeichen bei gleicher Notirung einen äusserst künstlichen Canon *Per augmentationem*, zu dem er aber die beiden freien Stimmen so geschickt zu setzen weiss, dass das Ganze einen wohlklingenden und bedeutenden Satz gibt. (Im ersten „Kyrie" singen übrigens auch Sopran und Alt unter verschiedenen Taktzeichen O und C.) Während Josquin seinen Tenor fort-

1) Rossi (Org. de cant. S. 14) bespricht die beiden Kyrie und sagt vom ersten: „Si vede che il primo basso va cantato per il segno del tempo imperfetto et la seconda parte per il tempo perfetto dove la longa vale sei et nel tempo imperfetto quattro". Und vom zweiten: „Nel terzo (so) Kyrie ne vanno di due (nämlich: Longae) di questo basso (das ist: demselben Basse wie im ersten Kyrie) di sotto contra tre del primo basso, difficilissimo da cantarsi".

während durch Devisen umstaltet, hält Pierre sein Thema wie mit eisernen Händen fest und es muss sich zu allem Möglichen schicklich und willig erweisen. Im „Benedictus“ geht es in zweierlei Grössen, im Bass und Discant, neben einander her (im Discant ganz gigantisch); im ersten „Benedictus“ singt es der Tenor, und darunter — aber in Stücke zerschnitten — singt es der Bass, und selbst aus dem letzten „Agnus“ mit den vier Zeichen tönt noch ein Anklang an das Lied. Aber so bezeichnend diese sonderbar tiefsinnige Messe auch heissen darf, unter allen Meistern der Schule ist Pierre de la Rue derjenige, den man noch weniger als Josquin aus einzelnen, aus der Fülle des Vorhandenen zufällig herausgegriffenen Werken kennen lernen darf. Im Ganzen trägt seine Musik den Charakter ernster Grösse (die sich z. B. in dem „Incarnatus“ der obengenannten Messe bis zum schauerlich Erhabenen steigert), aber innerhalb dieser Grenze ist der Ausdruck und die Behandlung in einzelnen Werken eine ganz verschiedene, und einzelne Compositionen stehen sogar ausserhalb derselben und weichen in ihrer fast miniaturartig feinen Durchführung, in dem sichtlichen und glücklichen Streben nach dem mildesten Wohlklang, in ihrer nahezu sentimentalen Haltung (das sehnsuchtsvoll innige letzte „Agnus“ der grösseren Missa *De S. Cruce)* von Allem, was sonst von dem Meister da sein mag, so sehr ab, dass man kaum dieselbe schaffende Hand wiedererkennt. So die Missa *De S. Anna,* zum Theile die Missa *De S. Antonio,* die (vierstimmige) Messe *Ave Maria* und Anderes mehr. Derselbe Tonsetzer, der aus dem *Da pacem Domine* nichts zu machen weiss als das Strohgeflecht eines dürren Canons, singt ein *O salutaris hostia* (an Stelle des Benedictus in der Missa *De S. Anna),* in welchem sich der idealste Wohlklang in reiner Vollendung offenbart und der sogenannte Palestrinastyl lange vor Palestrina vollständig da ist. Das feine Spitzengewebe seiner Missa *De S. Anna* ist der denkbarste Gegensatz gegen die mächtigen, massiven Formen der Missa *L'omme armé,* die Trockenheit der Messe *Cum jocunditate* gegen den Geistesathem, der durch die Messe *De S. Cruce* weht, das wie aus Stein zierlich und symmetrisch ausgemeisselte Arabeskenwerk des „Christe“ in der Missa *Tous les regrets* gegen den in schöner Steigerung schwellenden Strom des Gesanges im „Christe“ der Messe *De S. Antonio.*

Lange Zeit hat man Pierre de la Rue mit dem etwas späteren Spanier Peter de Ruymonte verwechselt, bis Fétis und Kiesewetter endlich ein- für allemal der Verwirrung ein Ende machten.

Eine directe, wenn auch allgemeine Andeutung über Pierre's Vaterland enthält der Titel der von Bruschius herausgegebenen Lamentationen, wo es heisst: *„Numeri excellentissimi musici Petri*

de la Rue, Flandri." Klassische Leute, wie Glarean, zogen es vor zu schreiben: Petrus Platensis. Nach dem Sprachgebrauche der Picardie nannte man ihn auch wohl Pierchon,[1]) daraus dann die Italiener Pierson, Pierzon und Pierazzon machten. In den Rechnungen des burgundischen Hofes kommt er schon im Jahre 1477 und 1497 als Sänger in der Capelle (mit einem Gehalte von 12 Sol täglich) unter dem Namen Pierchon und Pierchon de La Rue vor. Im Jahre 1501 erhielt er eine Präbende zu Courtrai. Zum letztenmale erscheint er in einem Document vom Jahre 1510, in dem er auf eine Präbende bei der St. Albinskirche zu Namur zu verzichten erklärte. Fétis vermuthet, weil er eines der Canonicate erhielt, deren Verleihung dem Landesfürsten zustand. Bei der Gouvernante der Niederlande Margaretha von Oesterreich stand Pierre de la Rue augenscheinlich in Gunst, sie liess seine Messen in jene reich ausgestatteten Codices schreiben, davon einige in der k. Bibliothek zu Brüssel, andere aus dem Nachlasse des Erzherzogs Ferdinand, Stifters der berühmten Ambraser Sammlung, in letztere und mit ihr nach Wien gekommen sind. Der eine Ambraser Codex enthält nachstehende Messen unseres Meisters: *M. super Alleluia, M. de Sancta Anna* (dabei als Verzierung der Doppeladler und Kaiser Maximilian's Devise *„Halt mas“*), Missa *Ave Maria, M. Inviolata, M. de S. Iob, M. sub tuum praesidium* (dieselbe die in des Graphäus Missae tredecim unter dem Namen Josquin's gedruckt und nur im Hefte des Contratenors richtig mit „Petrus de la Rue“ bezeichnet ist) und *De Sancta Cruce.* Ein zweiter Codex enthält das Kyrie einer Messe *In festo Paschae* und die Masse *Tous les regrets,* der auch prächtige Codex N. 1783 der Hofbibliothek die Messen *De S. Antonio, Puer natus, Cum jocunditate* und *L'omme armé.* Die Brüsseler Codices enthalten: *M. de conceptione Virginis Mariae, M. super ista est speciosa, M. de septem doloribus, M. paschale* (sämmtlich zu fünf Stimmen). *M. Ave Sanctissima Maria* (sechsstimmig mit einem „Canon ascendendo per diatessaron“), *De Sancta Cruce* (dieselbe fünfstimmige Messe wie oben), *M. de Feria* (vierstimmig). Ein zweiter Codex enthält eine Messe über das Lied *Forseulement* (das übrigens P. de la Rue auch als weltliche vierstimmige Chanson componirt hat, die sich in Petrucci's Canti B. findet), eine *M. Resurrexit,* eine M. über das *Pater noster,* dessen Worte so in's Kyrie gewebt sind wie in der Ambraser *Ave Maria*-Messe die Worte des englischen Grusses, eine zweite M. *de S. Cruce* zu vier Stimmen, und die fünfstimmige *Alleluia*-Messe, die auch unter den Ambraser Messen vorkommt. Ein dritter Codex enthält die vorgenannte fünfstimmige

1) S. darüber Fétis ad voc. Larue.

Messe *De septem doloribus* und eine zweite gleichen Namens zu vier Stimmen. Die Bibliothek zu Cambrai besitzt im Codex N. 20 abermals die *Ave Maria*-Messe. In der k. Bibliothek zu München enthält der Codex V. zwei Messen *Sine Nomine*[1]) zu vier und fünf Stimmen, ausserdem besitzt die genannte Bibliothek ein vierstimmiges Credo, die Missa *Cum jocunditate* und die Missa *Pro defunctis*. Im päpstlichen Capellenarchiv finden sich im Codex N. 36 die Messen *Super l'amor de moi* und *De S. Margarita*. Petrucci druckte eine Anzahl Messen, vor allen 1503[2]) ein ganzes Buch, nach hergebrachter Sitte fünf Messen enthaltend: *De b. Virgine*, *Puer natus*, *Sexti toni ut fa*, *L'omme armé* und *Nunquam fue pena maior*, ferner in der Sammlung „Missarum diversorum autorum liber primus" (1508) die Missa *De S. Antonio*, und zu Fossembrone in einem Buche Messen Antons de Fevin eine Missa *quarti toni*. Andreas de Antiquis nahm in den „Liber quindecim Missarum" (1516) die *Ave-Maria*-Messe und die merkwürdige canonische Messe *O salutaris hostia* auf, im Nürnberger „Liber quindecim Missarum" ist die Messe *Tous les regrets* gedruckt in den „Missae tredecim" die Messen *Cum jocunditate*, *O gloriosa*, *De S. Antonio*, und wie schon erwähnt, unter Josquin's Namen die Messe *Sub tuum praesidium*. Alles zusammen (die wiederholten Abschriften und Drucke nicht in Anschlag gebracht) nicht weniger als 36 Messen, fast alle von bedeutendem Umfang und künstlerischer Arbeit. Auf sie fällt das Hauptgewicht von Pierre de la Rue's Thätigkeit.

Motetten sind daneben nur ganz wenige nachweisbar, die bedeutendste darunter ist die sechsstimmige *Pater de coelis Deus* (die sechste Stimme als Canon in der Oberquinte) im „Liber Selectarum Cantionum quas vulgo Mutetas vocant" (1521). Eine andere vierstimmige *Delicta juventutis* (eines der vorzüglichsten Werke, um den Meister in seiner Eigenthümlichkeit und seinem Werthe kennen zu lernen)[3]) findet sich im „Secundus tomus novi et insigni operis (1538). Im grossen Psalmenwerke des Petrejus (dritter Theil) ein bedeutender Psalm *Lauda anima mea Dominum*, in Petrucci's „Motetti libro quarto"[4]) ein *Salve regina misericordiae*.

1) Diese Angabe bedarf der Berichtigung. Der Codex V. der Bibliothek zu München enthält nicht zwei Messen *sine nomine*, sondern die Missa: *cum jucunditate* 4 vocum, (sub 8) und die Missa: *Incessament*: 5 vocum, (sub 3). Die Missa: *cum jucunditate* steht dann noch einmal im Manuscr. Codex 10, siehe die Musikalischen Handschriften der Staatsbibliothek zu München von Jos. Maier, München 1879, Seite 4 unter Nr. 6 und Seite 7 unter Nr. 10. Kade.

2) Bei Fétis a. a. O. steht der Druckfehler 1513.

3) Der Text spielt im Anfange auf eine bekannte Psalmenstelle an, ist aber nicht der Psalm selbst.

4) Fétis sagt irrig: Motetti della corona.

In Georg Rhau's Bicinien ein Canon *Trinus et unus* (1. Theil N. 77) mit dem Texte *Miserere mei Deus, quoniam me conculvavit* und zwei andere Nummern (N. 54 und 72) *Ne temere* und *Non salvatur rex.* In der Kriesstein'schen Sammlung „Cantiones selectissimae nec non familiarissimae ultra centum" die vorhin erwähnte Fuga quatuor sub duobus in diatessaron (N. 95) über das *Da pacem Domine* — Alles zusammen nur acht Motetten und motettenartige Stücke[1]). Der sehr bedeutenden Lamentationen, welche der Poet Bruschius herausgab und dem Abte Wolfgang a viridi Lapide widmete, ist schon gedacht worden; sie wurden zusammen mit ähnlichen Compositionen anderer Meister 1549 bei Montanus und Neuber in Nürnberg gedruckt.

Von handschriftlichen Compositionen dieser Gattung besitzt die k. Bibliothek in Brüssel ein *Stabat mater* über das Lied *comme femme*, also abermals Concurrenz mit Josquin! — die Münchener Bibliothek zwei *Salve Regina* und eine Motette *Vita dulcedo*, sämmtlich zu vier Stimmen. Im Codex Basevi zu Florenz zwei kürzere Motetten *Sancta Maria virgo* und *Si dormiero.* Zwei Motetten *Ave regina coelorum* und *Salve mater Salvatoris* in einer sehr schönen Handschrift aus dem Fugger'schen Nachlasse in der Wiener Hofbibliothek (A. N. 35 H. 18) lassen eine nur ungenügende Beurtheilung zu, weil leider der den Discant enthaltende Band fehlt.

Der ernste Meister verschmähte es übrigens nicht, auch weltliche Chansons zu componiren. In Petrucci's Odhecaton ist die Chanson *Por quoy non* gedruckt; die Canti B enthalten die Lieder *Ce n'est pas, Tous les regrets* und *Forseulement* (die Liedmelodie abermals buchstäblich nach Okeghem's Redaction, auch mit den Zwischenpausen — aber hier im Altus); die Canti cento cinquanta ein Lied *Myn hert* (trotz einiger harmonischer Härten eine Composition voll Saft und Kraft). Aron, der in der Aggiunta des Toscanello des „Por quy" gedenkt, erwähnt ebenda eines Liedes *Il est bien.* Handschriftlich findet sich im Codex Basevi zu Florenz nebst dem Forseulement und myn hert eine Zahl sonst nicht weiter bekannter Lieder: *De la fille, Pour quoi tant, Il viendra le jour desiré, Autant en port, Puis que je suis, De deux boutons, Ma bouche rit, Trop plus, Tous nobles, A nous non aultre,* und ein halb-geistliches *Plorer, gemir, crier,* mit dem *Requiem aeternam* als Canon im Tenor und Bass. Endlich ist als ganz besondere Merkwürdigkeit eine mit dem Namen Piersson

1) Es freut mich diese kleine Anzahl um zwei Nummern vermehren zu können, die sich in dem oben angeführten Codex 58 der *Maglibecchiana* vorfanden, nämlich *Considera Israel*, 4 vocum (Nr. 11) und: *Quis dabit pacem,* 4 vocum (Nr. 49). Kade.

bezeichnete vierstimmige „Canzon villanescha alla Napoletana“ im neapolitaner Dialect *Bucuccia dolce chiù che canamiele* zu nennen, welche in der 1548 bei Girolamo Scotto zu Venedig gedruckten Sammlung „Canzon villanesche alla Napoletana di Messer Adriano“ (d. i. Willaert) Liber primo Aufnahme gefunden hat.

In diese bedeutende Zahl von Compositionen hat Pierre de la Rue eine ganz erstaunliche Summe musikalischen Wissens und Könnens niedergelegt. Was aber den Meister auf seine Höhe emporhebt, ist nicht blos die kühne und reiche Tektonik seines Tonsatzes, sondern vor Allem die geistige Kraft, die aus dem Allen spricht. Diese Gewalt des lebendigmachenden Geistes empfanden auch die Zeitgenossen recht wohl, so sehr und oft sie auch in der Bewunderung von Canon's und anderem contrapunktischen Aussenwerk stecken blieben. Freilich leistete Pierre auch hierin das Ungewöhnliche und liebte es, seine Mitstrebenden gerade in dem, was ihnen darin besonders gelungen, zu überbieten. Begnügt sich Josquin in seiner *Missa ad fugam* eine Stimme als Nachahmungscanon aus der zweiten herauswachsen zu lassen und die beiden anderen frei dazu zu componiren, so entwickelt P. de la Rue in seiner Messe *O salutaris hostia* aus einer einzigen geschriebenen Stimme die drei übrigen in ungezwungenem Gange und schönem Wohlklang (dagegen das „Miserere“ und, wie schon erwähnt, das „Da pacem“ unbedeutend und wenig erfreulich). Der eigensinnig eine ganze Messe hindurch festgehaltene Tenor Joquin's La sol fa re mi findet sein etwas herbes Gegenbild in P. de la Rue's Messe *Cum jocunditate*, gegen das Mi-mi Okeghem's und de Orto's setzt Pierre seine Messe *Ut fa* (gleich im Kyrie solmisationsmässig als f — b und $\overline{c}$ — $\overline{f}$ eingeführt und festgehalten). Das Alles ist glücklicher Weise noch Musik, was man dem berühmten Vier-Zeichen-Agnus, womit Pierre das Drei-Zeichen-Agnus Joquin's überbot, nicht mehr nachsagen kann. Ganz versagt blieb dem Meister nur jene leichte heitere Anmuth, wie sie Josquin und Loyset in ihren Chansons so oft zeigen. In allerdings sehr lebhaftem Schwunge bewegen sich manche Sätze seiner Messen: in der Messe *Tous les regrets* ein merkwürdiges Osanna, es ist wie ein jubelnder priesterlicher Tanzhymnus. Aber des Meisters Messe *Super Alleluia* ist nichts weniger (wie allenfalls die Benennung vermuthen liesse) als ein Jubelstück. Das Alleluja mit der Bezeichnung „Neuma“ und kraft der Beischrift „in duplum“ in doppelt grossen Noten zu singen, bildet als fünfte Stimme eben nur einen Tenor, so gut wie ein anderer, es ist Alles voll ernster, feierlicher Gemessenheit (in eben dieser Messe ein strenges, aber schönes dreistimmiges Benedictus). Anziehend ist es, die Messe *Assumpta est Maria* mit der gleichnamigen Palestrina's zu vergleichen,

neben deren feinem beseelten Leben und idealer Schönheit freilich die Arbeit des niederländischen Meisters schweralterthümlich dasteht. Seine Messe *De beata virgine* sieht sogar neben Josquin's anmuthigem Werke sehr streng und fast hart aus. Noch eines Blickes ist jenes neapolitanische Liedchen werth. Die Villanella hatte sich, vorzüglich in Venedig, einen eigenen, gleichsam hastigen Styl geschaffen, wie ihn die Villanellen Willaert's zeigen, der sich von dem gemesseneren der sogenannten „Frottola" wesentlich unterscheidet: es sollte der solennen contrapunktischen Musik etwas Leichteres entgegengesetzt werden, und in diesem Sinne verdient dieses ganze Genre als Symptom eines fühlbar gewordenen Bedürfnisses Beachtung. Die Musik, gewohnt in langem Priestertalare feierlich um den Altar zu schreiten, liess sich hier nun allerdings nicht sonderlich geschickt an, sie stolperte gleichsam über ihre eigenen Beine. Es ist in diesen für die gute Gesellschaft Venedig's, Florenz, Rom's u. s. w. berechneten Stücken etwas wie eine dunkle Ahnung von Homophonie, eine Ahnung, die allerdings ganz richtig war (Loyset's, Josquin's anmuthige Chansons sind noch immer contrapunktisch polyphon). Aber ohne eine ausgebildete Harmonielehre und Kenntniss der Accordbildung war da freilich nicht aufzukommen, und wo sollte die Musik sie plötzlich hernehmen? Daher denn herbe, zuweilen ganz unleidliche Wendungen, die durch den raschen Gang doppelt fühlbar werden. Jenes Liedchen *Bucuccia* zeigt ganz diesen Styl, und ist es echt, so wäre es, da Pierre de la Rue schwerlich je in Italien gewesen, eine interessante Andeutung, dass die Meister auch daheim sehr wohl erfuhren, was hinter den Bergen geschah, neue Stylformen beachteten, ja nachahmten und es — recht wie jener Greis im Kindersessel auf dem Kupferstiche aus eben jener Zeit, welcher laut Beischrift versichert „ancora imparo" — nicht verschmäheten sich in einer Schreibart zu versuchen, die der erlernten und von Jugend auf geübten stracks zuwiderlief — selbst noch als ältere Männer, denn jenes Bucuccia kann nur in Meister Pierre's letzte Lebenstage fallen.

Wahrhaft edel steht neben Josquin und Pierre der Dritte im Bunde: Antonius Brumel. Er hat nicht die flammende Genialität Josquin's, nicht die geistige Tiefe Pierre's, aber seine Musik wirkt unendlich wohlthuend, ihre Stimmung gleicht, (wenn ein Naturbild herbeizuholen erlaubt ist) der eines klaren Sommerabends, wo Formen und Farben intensiv und harmonisch hervortreten. Wenn Brumel nicht mit Kunststücken prunkt, so versteht er sie doch mit Meisterschaft zu bewältigen. In seiner vierstimmigen Messe *A l'ombre d'un buissonet* (um ein bestimmtes Beispiel zu geben) ist nur der Bass und der Alt in Noten ausgesetzt, der Discant und der Tenor (oder Contra) entwickeln sich

daraus durch einen Canon in der Oberquarte, aber das Ganze gestaltet sich gleich der vorhin erwähnten canonischen Missa Pierre's de la Rue ungezwungen und klangvoll. Faber[1]) theilt ein sonderbares Stück zu acht Stimmen mit: „cujusvis toni", aber in ganz anderm Sinne als bei Okeghem: jede Stimme ist nämlich in einem andern Tone gesetzt. In die Mysterien der Mensuralnotirung ist Brumel tief eingeweiht, aber er verschmäht es auch hier mit seinen Noten Geheimnisskrämerei zu treiben oder nach sonderbaren Problemen zu haschen, wohl aber macht er von Modus, Tempus, Prolation, von der halbschwarzen Note, vom Theilungspunkte u. s. w. einen in seiner Art sehr feinen Gebrauch. Eben so ist das Tenormotto „vade et revertere" bei seinem Liede *Je ne vis oncques* eine ganz klare, verständliche Vorschrift und durchaus nicht darauf angelegt die Sänger durch ein Räthsel zu necken, sondern nur dem Tenor in einfachster Weise eine neue Gestalt zu geben. Brumel strebt nach Licht, Klarheit, Schönheit und Deutlichkeit. Selbst seine zwölfstimmige Messe *Et ecce terrae motus* (in der Münchner Bibliothek), ein für die Zeit nicht gewöhnliches Problem, ist von grosser Klarheit und Ueberschaulichkeit des Satzes — auch schon für den Partiturleser, für den sich die Stimmen durch das Verbindungsmittel wohlgewählter, deutlich ausgeprägter Nachahmungen gleich den Figuren eines wohlcomponirten Gemäldes zu Gruppen gliedern, die selbst alle zusammen erst wieder ein grosses Ganze bilden. Als beim Tridentiner Concil die Anklage gegen die Figuralmusik erhoben wurde, sie verschlinge und verwirre mit ihren Nachahmungen und Harmoniegeweben den Ritualtext und mache ihn unverständlich, hätte sich Palestrina die Mühe ersparen können, seine drei berühmten Probemessen zu componiren, er hätte nur gebraucht aus dem Capellarchiv Brumel's Messe *De dringhs* holen und von der geistlichen Commission absingen zu lassen. Es liegt in den krystallklaren Harmonieen dieser Messe ein eigener Zauber idealer Schönheit.

Allerdings begegnet man auch bei diesem Meister gelegentlich irgend einer spielenden Sonderbarkeit im Sinne seiner Zeit. So steigt im zweistimmigen Benedictus seiner Messe *Festivale* die obere Stimme, nachdem sie auf einer punktirten Maxima (12 Takte!) liegen geblieben, in je zwei verbundenen Semibreven (Ligaturen „cum opposita proprietate") auf und ab, es sieht in der Notirung aus wie die Zickzacklinie auf dem Rücken einer Kreuzotter. Aber es ist ganz eigenthümlich, wie sich der Bass an jener starren Note wie Epheu an einer Wand emporrankt und sich um jene auf- und absteigende Zweinoten zierlich herumschlingt.

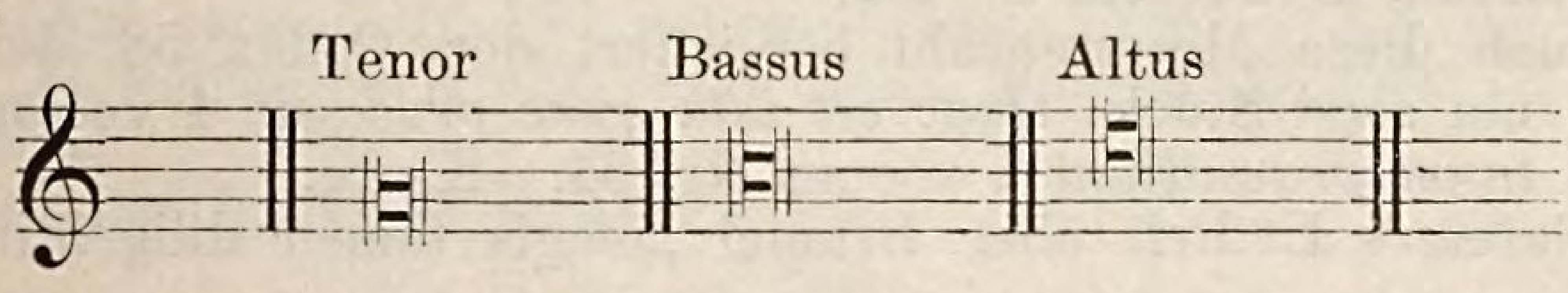
1) Mus. pract. erotemata.

Ueberhaupt entwickelt Brumel in dieser Messe, in der Missa *Bon temps* u. a. den ganzen glänzenden Reichthum des Tonsatzes im Style seiner Zeit. Seine vielleicht vorzüglichste Messe ist die *Missa de Beata virgine*, von welcher schon Glarean mit Bewunderung spricht, und bei der den Meister ein edler Wetteifer mit seinen Kunstgenossen Josquin und P. de la Rue angetrieben zu haben scheint (ganz andern Charakters übrigens). Die königliche Bibliothek zu München besitzt sie im Codex N. 65. Gedruckt wurde sie im Liber quindecim missarum des Andreas de Antiquis (Rom 1519), mit ihr auch noch die Canonmesse *A l'ombre d'un buissonet* und ein bedeutendes Requiem.[1]) Im Liber quindecim Missarum des Joh. Petrejus (Nürnberg 1538) hat wiederum die Messe *A l'ombre* und ausserdem die *Festivale* Aufnahme gefunden, in den Missae tredecim (Nürnberg, Grapheus 1539) die Missa *Bon temps*. Petrucci druckte 1503 ein Buch Messen: je n'ai deul, berzeretta savoyenne (dasselbe Lied, von dem in den Canti c. c. die hübsche Bearbeitung eines Ungenannten enthalten ist), ut re mi fa sol la, l'omme armé und victimae paschali; ferner in dem Missarum diversorum auctorum liber primus (1508) die Messe *De dringhs* und in den Fragmenta Missarum ein Patrem aus der Messe *Villayge*. Ein grandioses Credo hat Georg Rhau in die Messe *Dominicale majus* Adam Rener's (im Opus decem missarum) eingeschaltet.[2]) Die Messen *Et ecce terrae motus* und *Fulgebunt justi* blieben ungedruckt.

Von des Meisters Motetten enthalten Petrucci's Motetti *A* ein ausgezeichnetes vierstimmiges *Regina coeli laetare*, eines der reinsten und edelsten Werke der Zeit, und ein gleichfalls vierstimmiges *Ave stella matutina;* die Mot. *B* ein *Lauda Sion* und die Motette *Panis Angelorum;* die Mot. *C* ein schönes *Ave coelorum domina*; die Mot. libro quarto die Motetten *Ave virgo gloriosa, Beata es virgo Maria, Nativitates unde gaudia,* und *Conceptus hodiernus Mariae* — also meist Mariengesänge. In den Motetti della corona schliesst das erste Buch der Psalm *Laudate Dominum de coelis,* es ist derselbe, der auch im dritten Buche des grossen Psalmenwerkes von Petrejus (1533) vorkommt, und welcher (wie Forkel beifällig bemerkt) das ganze Verdienst des Meisters zeigt: keinen übertriebenen Gebrauch von canonischen Künsten zu machen, sich an passenden Stellen des gleichen Contrapunktes zu bedienen, und dadurch Licht und Schatten

1) Auch von Zarlino (Instit. harm. III. 66) erwähnt.

2) Sonderbarer Weise ist die Stimmen- und Schlüsselvertheilung folgende:



und einen hohen Grad von Fasslichkeit und Deutlichkeit in die Composition zu bringen.[1]) Zu diesem wohlverdienten Lob wäre nur noch beizusetzen, dass dieses genau die Anlage ist, die auch Josquin seinen grossen Psalmen gibt; ob aber er Brumel's Vorbild gewesen oder umgekehrt, Brumel das seine, ist nicht zu entscheiden. Denn Brumel fühlte gar wohl, er dürfe sich mit Josquin messen, und componirte noch als hochbetagter Greis im Wettstreite mit ihm ein Kyrie, dessen kunstreiche Textur durch die sinnreiche Anordnung des Thema, welches in allen Stimmen auf- und absteigend angebracht war, die Bewunderung der Zeitgenossen erregte[2]). Mitten unter den Chansons des Odhecaton steht eine kleine ad voces aequales dreistimmig gesetzte Motette *Mater patris* — gleich zum Anfange ist bei Bearbeitung des gegebenen Thema Brumel (wie es scheint zufällig) auf dieselben Combinationen gerathen wie Josquin zu Anfang des gleichnamigen Kyrie.[3])

Die Chanson scheint Brumel, der Kirchencomponist, weniger gepflegt zu haben, aber seine wenigen nachweisbaren Compositionen dieser Art sind kleine Cabinetsstücke. In den Canti *B* das Lied *En amour qui cognoist* — in den Canti cento cinquanta ein dreistimmiges *Ma maistresse,* die beiden oberen Stimmen eine Strecke hin auf das Zierlichste in canonischer Nachahmung geführt und von einem sicher zur Seite schreitenden Basse geleitet. Im Codex Basevi in Florenz ausser dem schon genannten *Je ne vis oncques* das *Forseulement*, wiederum ganz anders aufgefasst und behandelt als bei den anderen Componisten: alle vier Stimmen beginnen im gleichen Contrapunkt. Die Handschrift Basevi's in Stimmheften enthält von Brumel die Lieder *Ce mois de Mai*, *Tous les regrets* und *Ecoute gent bergère.*

Wie bei den besseren Meistern der Zeit bricht auch bei Brumel durch alle streng beschränkte Form oft ein ergreifender Klang tiefer Empfindung. Mächtig und gewaltig tönen in dem vorhin erwähnten Psalm die gebietenden Rufe „laudate eum omnes virtutes“, und nicht leicht hat religiöse Musik Töne tieferer Andacht angeschlagen als die einfachen Accorde zu dem Ausrufe „Jesu Christe“ im Gloria der Messen *Bon temps* und *Festivale,* oder die einfachen Harmonieen des „Dona nobis pacem“, mit welchen die Messe *Dringhs* austönt.[4])

1) Gesch. d. Mus. 2. Band S. 629. Uebrigens irrt Forkel, wenn er sagt: „von Brumel's Compositionen scheint nicht viel auf unsere Zeit gekommen zu sein“.

2) Glarean, Dodecach. S. 152.

3) Auch diese Motettenzahl bereichert der Codex 58 der *Maglibecchiana* um zwei Stück: *Quae est ista quae processit* 4 vocum, Nr. 29 und: *Sub tuum praesidium* 4 vocum Nr. 54. Kade.

4) Glarean's Urtheil über Brumel „magis tamen diligentia et arte

Ein völlig anderer Charakter und in gewissem Sinne schwer zugänglich ist Alexander Agricola. Er ist unter seinen Genossen der wunderlichste und bizarrste und ergeht sich in höchst sonderbaren Phantastereien — gleich daneben setzt er irgend einen mürrischen, übellaunigen, finsteren Contrapunkt. Seine Bearbeitungen des *Tout a par moi*, in dessen Verlauf das an sich eckige und sonderbare „faisant regrets" eingeführt wird, die des *Comme femme* und anderer Lieder bieten ihm Gelegenheit an den Tenor eine Menge der wunderlichsten contrapunktischen Spielereien anzuhängen, kleine Barockmotivchen, welche kommen und gehen, Canonfragmentchen, buntes Figurenwerk, Verkleinerungen irgend einer Stelle des Tenors, in gleichen Noten, aber mit änderndem Taktzeichen geschrieben, eine Notengruppe als „Pes" auf- und absteigend.[1]) Andere Chansons, wie sein *Se mieulx ne vient, De tous biens* u. a., sind massvoller, obwohl auch hier sich zwischendurch irgend ein sonderbarer oder phantastischer Zug bemerkbar macht, während hinwiederum andere Chansons einen fast schwermüthigen Ernst zeigen (das Lied *En attendant*) oder in jener mürrischen Contrapunktik ganz trocken und nüchtern gehalten sind. Auch manche seiner Messensätze, seiner Motetten sind zuweilen so sonderbare Stachelgesänge (cantus aculeati), wie der Schluss des Crucifixusduetts in der Messe *Malheur me bat*, wie die in Petrucci's Mot. libro IV. vorkommende, mit unverkennbarer Anspielung auf des Tonsetzers Namen componirte dreistimmige *Pater meus agricola est.*[2]) Aber man darf Agricola doch ja nicht nach diesen Sonderbarkeiten taxiren. Er hebt sich in gewissen Kirchenstücken zu einer Grösse und Klarheit wie nur irgend einer der Besten. Dahin gehört sein vierstimmiges über das kirchliche Motiv componirtes „Regina coeli laetare" in einer aus dem Fugger'schen Nachlasse stammenden Handschrift der Wiener Hofbibliothek[3]), seine dreistimmige Motette *O quam glorifica luce* in Petrucci's Motetti *A*, dahin die kürzlich von Maldeghem im Trésor musical herausgegebenen Motetten *Nobis Sancti Spiritus* und *Sancte Philippe.* Diese Werke haben etwas beinahe erhaben Strenges und gewisse individuelle Züge, an denen man Agricola erkennt.

valuit, quam naturae indulgentia" ist ganz unbegreiflich. Schon Forkel ärgert sich darüber und geräth in ganz ungewöhnlichen Eifer (Gesch. d. Mus. a. a. O.)

1) Das Lied *La Spagna*, in den Canti 150 ohne Autornamen gedruckt, zeigt völlig denselben Styl, nur wo möglich noch übertrieben.

2) Sebald Heyden hat diese Motette, jedoch nur den ersten Theil, in seine Ars canendi S. 140 aufgenommen. Vom Texte ist sowohl bei ihm als in Petrucci's Druck leider nicht Mehr angegeben als obige Anfangsworte.

3) Codex A. N. 35 E. 133.

In seinen Messen macht Agricola insbesondere das *Et in terra* bis zum *Qui tollis* oder *Domine fili* gerne zu einem vielkünstlichen Stachelsatze, wonach der folgende Satz in grösseren Noten und einfachen Formen contrastirend eintritt (ein Hauptbeispiel dafür die Messe *Le serviteur*: in derselben Messe folgt einem überaus „stacheligen" Sanctus ein kurzes Osanna in lauter fermatengekrönten Haltenoten). Mit canonischen Künsten gibt sich Agricola nicht zu häufig ab; wo er sie aber anbringt, behandelt er sie mit Gewandtheit, und Devisen und Räthsel vermeidet er völlig, dagegen er das Zusammensingen unter verschiedenen Taktzeichen öfter anwendet. Alles in Allem genommen, fühlt man bei ihm doch überall heraus, dass man es mit einem sehr bedeutenden Meister zu thun hat, dessen gelegentliche Wunderlichkeiten zum guten Theile auf Rechnung seiner Zeit kommen.

Eine grosse Zahl seiner Arbeiten (darunter sicherlich vortreffliche!) mögen die Musikschränke der spanischen Kathedralen enthalten, da Agricola, nachdem er um 1500 zu Brüssel bei Philipp dem Schönen als „Capellan und Sänger" gedient, einen Theil seines Lebens in Spanien zubrachte, wohin er wahrscheinlich im Gefolge Carl V. kam, auch zwischen 1520—1530 zu Valladolid starb. Petrucci druckte von ihm in den Mot. *A* jene einzige dreistimmige Motette *Quam glorifica luce*, in den Mot. *B* wiederum nur eine einzige Motette *O pulcherrima regina*, im vierten Buche die schon erwähnte *Pater meus*, im Odhecaton die Lieder *C'est mal chargé*, *Je n'ay deul* (äusserst merkwürdig: Agricola nimmt nicht das Lied selbst,[1]) sondern ein ganz kurzes Bassmotiv aus der Okeghem'schen Bearbeitung, das er zum Thema erhebt und fugenartig durchführt), *L'homme banni*, *Si dedero* (dem Style und dem Motive nach, welches auch Hobrecht zu seiner Messe verwerthete, ein Kirchenstück von sehr ernster Haltung), *Reine des fleurs*, *Allez mon coeur*, *Crions noel*, *L'heure est venue de me plaindre* (mit dem Basse „circumdederunt me viri mendaces", vermuthlich ein Gelegenheits- und Tendenzstück, wie manches Aehnliche von Josquin) und *J'ai bien*, in den Canti *B* das dreistimmige Lied *Je nous empire*, in den Canti 150 die Lieder *Forseulement* (eine der tüchtigsten Arbeiten), *Tout a par moi*, *De tous biens*, *Quis det ut veniat* (Motette? der Schreibart nach ist es eine, vom Text ist wieder nur der Anfang da), *Que vous madame*, *Tandernaken* (barock geistreich), *Comme femme*, *Se nueulx ne vient*, und *Belle sur toutes*; ferner ein Buch Messen *Le serviteur*, *Malheur me bat*, *Je ne demande*, *Primi toni*, *Secundi toni* und in den Fragmenta missarum ein Patrem aus der Messe

1) Ein Anklang daran taucht erst spät und episodisch im Tenor auf.

Villayge und aus der Messe *Je ne vis oncques*, welche letztere sich übrigens als *Missa paschalis super je ne vis oncques* im Codex N. 1783 der Wiener Hofbibliothek vollständig findet und ein merkwürdiges, lebhaftes, fast scherzendes „Cum sancto spiritu" hat. In den Messen kommen ganz eigene Züge vor. So hat die Messe *Le Serviteur* nach einem klangvollen Kyrie zwei schöne Christe: ein vierstimmiges, das sich mit einem Canon in der Octave exponirt, ein Duo als „Fuga post duo tempora in diatessaron." Grossartig tönt in dieser Messe das Domine fili in nur drei Stimmen. Von grosser Schönheit ist insbesondere die Messe *Je ne demande*, deren prächtiger und reicher Styl gegen die schlichte Würde der gleichnamigen Messe Hobrecht's anziehende Vergleichungspunkte bietet. Das „Qui tollis" ist von ergreifender Macht der Harmoniewendungen;[1]) gleich darnach feines Geflecht einer Fuga ad minimam; das cum sancto wieder ein äusserst belebter, feuriger Satz, das Sanctus überaus fein und empfindungsvoll, das Pleni ein förmliches Scherzo, das erste Agnus ist nach der Weise des ersten Kyrie zu singen; das dritte Agnus, wo sonst die Tonsetzer die Stimmenzahl gerne vermehren, ist sonderbarer Weise dreistimmig gesetzt. In der Missa *primi toni* wendet Agricola im zweiten Kyrie im Discant und Bass den alten längst obsolet gewordenen Ochetus,[2]) obendrein in Nachahmungen an, während die Mittelstimmen sich zu einem feinen Gewebe verflechten, in die grossen Sätze schaltet er zuweilen Duette ein. In der Missa *secundi toni* ist das (in schwarzen Hemiolen geschriebene) „quoniam tu solus" ein förmlicher Fauxbourdon altfranzösischen Styles, das Incarnatus aber hochfeierlich. Der lebhafte Satz ungeraden Taktes wird diesmal in's Confiteor unum baptisma versetzt. In beiden Messen muss das Kyrie auch für das Agnus einstehen. Vertieft man sich in das Studium dieser fünf merkwürdigen Messen, so ist es als sei man in einen Zauberwald gerathen, wo man unwiderstehlich immer tiefer in die verschlungenen Pfade hineingezogen wird und kaum den Ausweg finden mag.

Nach Aron's Angabe weilte Alexander Agricola eine Zeit lang in Florenz. Ein Denkmal aus jener Zeit ist eine kleine dreistimmige Canzonette *Amor che sospirar me fai*, handschriftlich in einer gleichzeitigen Liederhandschrift auf Pergament im Besitze des Professors Abramo Basevi in Florenz, welche Compositionen des Bartolomeus Organista dei Florenzia u. s. w. enthält. Agricola's Stück ist deswegen eigenthümlich interessant, weil es

1) Gleich in den ersten Takten ganz ungenirte, aber prachtvoll klingende Quinten.

2) Auch im Sanctus der Messe *Malheur me bat* kommt der Ochetus vor.

wieder den Beweis liefert, wie bewusst die niederländischen Meister bei ähnlichen Aufgaben auf den italienischen Geschmack eingingen. Der einfachste, durchsichtigste Tonsatz, sorgsame Declamation nach Sylbenquantitäten, die grammatische Interpunction durch Pausenabsätze angedeutet, die Melodie liedartig und in die Oberstimme verlegt. Wer sollte da den Meister des „Tout a par moi“ oder des „comme femme“ wiedererkennen?

Agricola's Chansons müssen sehr beliebt gewesen sein. Man findet auch in Handschriften theils die von Petrucci gedruckten, theils ungedruckt gebliebene. Von letzteren enthält der Codex N. 2794 der Riccardiana zu Florenz die Lieder *Si vous voulez, M'estre loyale, Serviteur soye* und *Le second jour;* der Codex Basevi die Lieder *Revenez tous,* drei Bearbeitungen des *D'ung aultre amer, Va t'en regret, Pour quoi tant, S'il vous plaist bien, Amours amours, Adieu m'amour,* zwei Bearbeitungen, und eben so zwei Bearbeitungen des *De tous biens, Sonnez mures, Oubliez vostre tristesse; Se congié prends,* zwei Bearbeitungen des *Comme femme,* der Codex der Casanatenensis in Rom die Lieder *En attendant, C'est mal, Il me fauldra maudire, Il n'est en m'en venant, Aye rien fait, In minen sin* und *O Venus bant.* Das weltliche Lied war eigentlich ganz und gar nicht Agricola's Sache, es fehlt ihm dazu der gute Humor, die leichte Hand. Man kann ihm aber diesen ganzen Haufen contrapunktischer Studien für die einzige Messe *Je ne demande* zu Gute halten.[1])

Von Gaspar hat erst in neuester Zeit der k. belgische Archivar Herr Edmond Vanderstraat nachgewiesen, sein vollständiger Name sei Caspar van Weerbeke und seine Vaterstadt Oudenarde, deren Vertreter ihn mit grossen Ehrenbezeigungen begrüssten als er 1490 aus Mailand heimkehrte, wo er in den Diensten der Sforza gestanden hatte. In Petrucci's Drucken kommt der Name Weerbeke ein einzigesmal und zwar in der Form Uerbeck vor: im Odhecaton, wo ein unbedeutendes dreistimmiges Lied *La stanghetta* damit bezeichnet ist. Sonst bedient sich Petrucci immer der Bezeichnung: Gaspar. Wir haben fast allein diesem hochverdienten Herausgeber die Erhaltung einer namhaften Zahl von Werken Gaspar's zu danken. Er druckte

1) Diesen Reichthum vermehrt der Codex 58 der *Maglibecchiana* noch um 8 Stück:

1.. *Ces trop fus.* 3 vocum, (62).
2 *Si je fait bien.* 3 vocum, (80).
3. *Il n'est vivant tant soit suivant.* 3 vocum, (83).
4. *Dictes moy toutes.* 3 vocum, (115).
5. *La mignone de fortune.* 3 vocum, (128).
6. *Soit long soit pres.* 3 vocum, (249)

und zwei Stück ohne Text. Kade.

von ihm 1506 ein Buch Messen: *Ave regina coelorum, O venus bant, E trop penser, Octavi toni; Se mieulx ne vient.*[1]) In die Miss. divers. aut. nahm er die Messe *N'as tu pas*[2]) auf, in die Fragmenta Missarum ein Salve Sancta parens und zwei Patrem (eines aus einer Missa cardinale). Bei voller Beherrschung und solider Durchbildung des Tonsatzes zeigt Gaspar hier ein entschiedenes Streben nach Mass und Klarheit der Composition — er verschmäht es beinahe ganz, auf jene Sonderbarkeiten auszugehen, in denen die Schule oft das Bedeutende suchen zu müssen glaubte. In der Messe *O venus bant* theilt er allerdings dem Tenore künstlichere Mensuralzeichen zu (Petrucci hat überall die Resolutio beigesetzt), und zeigt sich auch sonst mit der Kunst, verwickeltere Tonsätze zu schaffen, bei vorkommender Gelegenheit wohl vertraut, sei es als Probe erlangter Meisterschaft, oder weil er sich von dieser Richtung seiner Zeit doch nicht so ganz losmachen konnte. Der Ausdruck der Andacht, der frommen Würde gelingt ihm sehr wohl; Manches, wie das Sanctus der Messe *N'as tu pas,* leuchtet erfreulich aus einer etwas gleichgiltigen Umgebung hervor; tüchtig Kraft- und Klangvolles in der Missa *octavi toni.* Seine schlichte Gediegenheit und würdevolle Einfachheit würde noch günstiger wirken, geriethe er nicht in den zweistimmigen Stellen, die er gerne anbringt, gelegentlich einigermassen in's Magere und Trockene.

Eine Anzahl Motetten findet sich ebenfalls in Petrucci's Drucken in den Mot. *A* die vierstimmigen: *Adonai sanctissime; Virgo Maria non est tibi similis; Ibo ad montem myrrhae; Ave Domina sancta Maria; Surge propera; Vidi speciosam sicut columbam; Christi mater ave; Ave stella matutina.* In den Mot. *B* ein *Tenebrae factae sunt,* ein *Ave verum,* und die Motette *Anima Christi sanctissima.* In den Mot. *Libro quarto* die Motetten: *O beate Sebastiane; Ave mater omnium* (letztere von Sebald Heyden als Beispiel des zweiten Kirchentones citirt) und *Spiritus Domini replevit.* In den fünfstimmigen Motetten *(M. a cinque)* abermals ein Mariengesang: *Dulcis amica Dei digna.* Diese Compositionen enthalten vielleicht Gaspar's Schönstes. Der herrliche, zum Herzen in

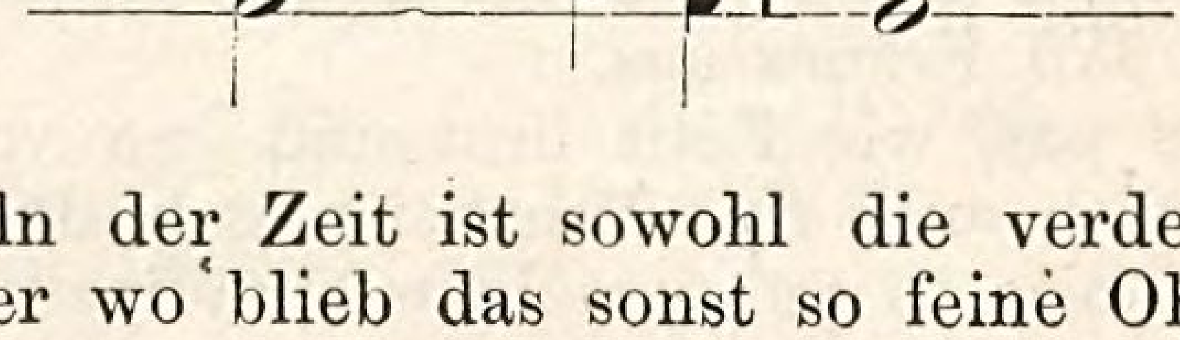
1) Der Titel lautet einfach: „Misse Gaspar". Wie Fétis lesen konnte „Messer (sic) Gaspar" (s. Biogr. univ. 3. Band S. 412), begreife ich nicht. Eben so irrt er, wenn er sagt: „tous les exemplaires de ce recueil, connus jusqu'a ce jour, sont incomplets" (a. a. O. 7. Band Seite 15); denn die Bibliothek des philharmonischen Lyceums besitzt ein ausserordentlich schönes, vollständiges Exemplar. Dem Wiener Exemplar fehlt das Bassheft. Ein Exemplar mit fehlendem Tenorheft bot die Handlung A. Asher in Berlin um 175 Francs aus.

2) Nicht Vas tus pas, wie Fétis liest und „ne veux tu pas" erklärt. Das Lied, von dem sich auch eine Bearbeitung in den Canti 150 befindet, hat den Textanfang „n'as tu pas veu la mistondina".

reinster Andacht sprechende Gesang des *Virgo Maria non est tibi similis,* das ähnlich gestimmte *Ave stella matutina* tönen wirklich wie Klänge aus einer Welt des Friedens. Im *Ave mater omnium* entwickelt sich dagegen ein äusserst pikantes, lebendiges Tonspiel syncopirter Motive, schon nicht mehr recht kirchlich, aber eigenthümlich geistreich. Ein bedeutendes Werk sind die gleichfalls von Petrucci gedruckten Lamentationen (mit im Discant eingeführtem kirklichen Cantus firmus). — Seltener sind weltliche Lieder zu finden. Ein *Sans regrets* enthält die eine Handschrift bei Prof. Basevi, die andere in Stimmheften die Lieder *Vrai dieu quelle peine*, *Bon temps* und *Que fait le coucou au bois.* Ob eine Messe *Princesse amorette* im Codex 1783 der Wiener Hofbibliothek mit der Bezeichnung Jaspar nicht etwa Japart angehört, ist ungewiss.

Ein eigenthümlicher Charakter jünglinghafter Schwärmerei in ernster, jugendheller Fröhlichkeit in muntern Compositionen zeichnet die Arbeiten von Loyset Compère aus. Er ist in diesem Künstlerkreise der Romantiker. Dieser liebenswürdige Meister (der lange Zeit mit dem etwas späteren Loyset Piéton verwechselt worden) starb am 16. August 1518 als Canonicus und Kanzler der Kathedrale zu St. Quentin, sein Epitaph nennt ihn Ludovicus Compater. Er steht neben Josquin wie ein jüngerer Bruder, mit sanften, fast weiblichen Zügen. Innige, zarte und tiefe Empfindung spricht aus seinen Werken, in seinen Kirchensachen oft auch ein eigenthümlich ergreifender Ausdruck anbetender Andacht. Sein Tonsatz ist reich und fein, dabei von gutem Geschmacke geregelt, Verzwicktes und Gekünsteltes ist kaum irgend zu finden. Die Harmonie ist volltönig und hat zuweilen sehr schöne Wendungen (eine der schönsten im Crucifixus der Messe *Allez regrets).*[1]) Ganz vorzüglich gelingt ihm jener edle ruhige Ton, wie ihn Josquin in der Motette *Tu solus faciens* oder *Ergo redemtor* anschlägt. Diese Färbung trägt die kurze herrliche Motette *Crux triumphans,* die Petrucci in den Mot. *A* gedruckt hat, an welche sich die im Buche *B* gedruckte Reihe von

1) Gelegentliche Härten laufen allerdings nach der Zeit Weise auch bei dem feinen Compère mit; so kommt im letzten Agnus der sonst so edelschönen Messe *Allez regrets* gleich im 5. Takte folgender unleidliche Zug vor:



Nach den Satzregeln der Zeit ist sowohl die verdeckte als die offene Quinte tadellos, aber wo blieb das sonst so feine Ohr des Meisters?!

Motetten schliesst: *In nomine Jesu omne genu flectatur* und die folgenden, in denen die Passion nach den canonischen Jahreszeiten betrachtet wird. Georg Rhau hat nachmals alle diese Stücke in seiner Sammlung „Selectae harmoniae quatuor vocum de passione Domini" herübergenommen. Ausserdem enthalten Petrucci's Mot. *A* von Compère ein *Ave Maria* und eine merkwürdige fünfstimmige Motette, welche sich auf den Kriegszug, womit Karl VIII. von Frankreich Italien bedrängte, bezieht: *Quis numerare queat bellorum saeva peracta.*[1]) Die Grundlage des Ganzen bildet das vielbenützte „Da pacem Domine" von zwei Stimmen als Canon in gehaltenen Tönen durchgeführt. Auf diesen einfachen Hintergrund malt Compère in sehr lebendigen Farben ein reiches Bild. Gleich beim Eintritte des Tenorcanons ist es ein merkwürdiger Zug, dass ihn der Tonsetzer absichtlich mit einer herben Dissonanz einsetzen lässt, während die andern Stimmen in thematischer Verarbeitung eben desselben Motivs und lebhafter Declamation, welche der Rede eines Eifernden gleicht, mit dem Ausdrucke einer fast erbitterten Klage von den Leiden des überstandenen Krieges erzählen. Im zweiten Theile, wie sich die göttliche Gnade des Jammers erbarmt und den erseufzten Frieden sendet, nimmt das Tonstück einen ganz eigen milden und weichen Klang an: Terzengänge, unvermutheter Eintritt der kleinen Terz mitten im Gesange u. s. w. Der dritte Theil „Fundant preces Itali ut data pax sit duratura" ist äusserst schön als inniges Gebet gehalten, die reinste Preghiera, und noch zum Schlusse „ne pacis habena cadat" bringt der Meister vor dem solennen Amen eine die Worte illustrirende Tonmalerei an. Das Ganze gehört in die Classe der Staatscantaten, wie sie in Venedig, allerdings fast schon um ein Jahrhundert früher, Sitte waren, und findet unter Compère's Arbeiten selbst wieder sein Seitenstück in jener Motette mit dem Tenor „fera pessima" u. s. w.[2]) Man könnte nach diesen Arbeiten wohl vermuthen, dass Compère sich eine Zeit lang in Italien aufgehalten, zumal er auch die italienischen Scherzliedchen *Che fa la ramacina* und *Scaramella fa la galla* im leichtesten italischen Frottolenstyl mit Verleugnung seiner niederländischen Contrapunktik, aber nicht seiner niederländischen Meisterschaft, componirt hat (dass es italienische Volksweisen sind, zeigt Lodovico Fogliano's Quodlibet in derselben Petrucci'schen Frottolensammlung, wo sie beide, und obendrein gleichzeitig angeschlagen werden). In Petrucci's Odhecaton findet sich von Com-

1) Der Anklang an den Anfang von Juvenal's Sat. XVI:
Quis numerare queat felicis praemia, Calle, militiae u. s. w.
ist auf keinen Fall blos zufällig.

2) Hier ist noch eine Motette von Compère *Virginum egregia*, 4 vocum zu nennen, die sich im Codex 58, *Maglibecchiana* Nr. 61, vorfand. Kade.

père eine feine Duodezmotette *Reyne du ciel* mit aus dem Motive des „Regina coeli laetare“ gebildetem, als „Pes“ aufsteigendem Basse, ferner das nach Textanfang (mehr ist nicht da) und Musik burleske *Nous sommes de l'ordre de St. Babouin,* ein närrisches Stück Fugenkunst — *Allons ferons la barba* (die Musik hat nichts Komisches), *Un franc archier, Vostre bargerenette, Venis regrets, Garissez moy, Male bouche, Le corps* (ein lugubrer, schauerlicher Todtengesang zweier Stimmen, der Bass als dritte psalmodirt dazu: „Corpus meum licet modo putrescat de sepulcro facies in die judicii resuscitari, exaudi, exaudi, exaudi me,“ es war ein weiter Weg von den alten „dissonirenden Todtenlitaneien“ bis zu einem Kunstwerke dieser Art), *Tant ha bon oeil, Le renvoy* und *Mais que ce fuse.* Die Canti B bringen eine Motette zu fünf Stimmen *Virgo celesti* und die Lieder *Lourdaoult lourdaoult, Et donc revenez vous, Chanter ne puis* und *Le grand desir*; die Canti cento cinquanta ausser dem pikant anmuthigen *L'autre jour me chevauchoie* (ohne Namensangabe, die jedoch durch den Codex Basevi ersetzt wird) und dem schönen dreistimmigen, von unberufener Hand mit einer vierten Stimme belasteten *Reine du ciel,* die reizenden Stücke *Une plaisante fillette, E vrai dieu* und *Mon père ma donné mari,* das letzte die Klage eines jungen Mädchens, das sein Vater mit einem alten Manne beglücken will — *Il est si fade,*[1]) echt französisch-graziös und naiv wie eine Nummer aus einer komischen Oper, höchst künstlich fugirt, mit Engführungen u. s. w. Ganz ähnlich und voll heller Jugendlust die *Plaisante fillete,* das *Vrai dieu* von schönstem melodischen Flusse. Handschriftlich sind im Codex Basevi die Lieder erhalten *L'ami de my* und *Lourdes regrets*; in der zweiten Liederhandschrift Prof. Basevi's die Lieder *Amie plaisante fillette, Gentil patron maistre de gallée,* jenes *L'aultre jour me chevauchaie* und *Mon père ma donné mari*; im Codex der Riccardiana zu Florenz N. 2794 ein hübsches Lied *La saison* zu drei Stimmen und im Codex O. V. 208 der Casanatenensis zu Rom dasselbe noch einmal und wiederum das Lied *Le renvoy de mon coeur* und ein anderes *A qui dirai je ma pensée.* Der Dijoner Codex N. 295 enthält die Lieder *Ne doit on prendre quant on donne* und *Ditez moi toutes vos pensées*; der Codex Pixerecourt ein dreistimmiges Lied *Mes pensées ne me laissent.* Compère kann also ganz vorzugsweise als der Liedercomponist der Schule gelten, und er hat in der Bearbeitung der Volksweisen, ganz im Gegensatze zu Agricola, eine eigenthümliche Anmuth zu entwickeln verstanden, wo der ernste Contrapunkt

1) Der Text, wie es scheint, sehr entstellt (denn der zweite Theil hat gar keinen Zusammenhang mit dem ersten — es ist völliger Unsinn) im Codex Basevi.

zum anmuthigen Tonspiele wird. Anderes, wie das kleine dreistimmige *La saison,* zeigt die Färbung einer eigenthümlich-sentimentalen Wehmuth.[1]) Wie sehr er aber auch grosse Formen beherrschte, zeigt seine edle, kraft der vielen in den Tenor eingeschalteten augmentirenden Zeichen in breiten Sätzen angelegte Messe *Allez regrets* in den Ambraser Messenbüchern. Mehrere andere Messen von ihm bewahrt (und verschliesst) das päpstliche Capellenarchiv zu Rom.

Kaum weiter bekannt als dem Namen nach war bisher Verbonnet, nicht einmal seinen Vornamen wusste man (er hiess Johannes). Gedruckt ist von ihm ausser einem kleinen Liede *Hy sît die werlste* in Tilman Susato's *Het ierste musyk boexken* u. s. w. (1551) nur ein vierstimmiges Stück in Kriesstein's *Selectissimae nec non familiarissimae Cantiones ultra centum,* die letzten Worte der sterbenden Dido aus der Aeneis *Dulces exuviae*, eine durchaus des Gegenstandes würdige Composition, die wirklich etwas wie einen Zug tragischer und antiker Grösse hat und die einzelnen Worte machtvoll betont. Dagegen ist eine Messe Verbonnet's über das Lied *Je n'ai deuil* im Codex N. 1783 der Wiener Hofbibliothek eine ziemlich trockene Arbeit. Eine andere vierstimmige Messe ohne Namen (nur bis einschliesslich zum Credo) enthält der Codex N. 11883: sie fängt gleich anspruchsvoll mit einem augmentirten Tenor an. Der Codex Basevi enthält von Verbonnet die Lieder *Le coeur se sielt*, *A vous madame, Je suis sie très fort,* und ein Lied *Ken vrowelic wesen,* dessen Ueberschrift lautet: Jo Ghisling, alias Verbonnet. Kiesewetter sagt in seiner Geschichte der Musik: ,,Verbonnet, dessen anderer und vermuthlich rechter Name nicht angezeigt wird.“ Sollte Verbonnet, ,,Grünmütze“, am Ende gar ein Beiname Ghiselin's gewesen sein? Das ist nicht glaublich, Ghiselin ist zu bekannt, als dass sich der räthselhafte Verbonnet plötzlich in dieser Weise demaskiren sollte. Und endlich — ein Umstand, der die Sache wohl entscheidet — die beglaubten Stücke Verbonnet's zeigen ein ganz anders geartetes Talent, eine wesentlich andere Schreibart als die zahlreichen erhaltenen Werke Ghiselin's. Von Giovanni del Lago erfahren wir überdies in einem aus Venedig am 23. August 1523 an Spataro geschriebenen Briefe, Verbonnet sei ein ,,Compositore moderno“, dessen Messe *Gracieuse gent* der gelehrte Venezianer zur Lösung irgend eines Mensuralproblems citirt und in einem andern am 6. Mai 1535 geschriebenen Briefe nennt er ihn mit dem vollen Namen ,,Giovanni Verbonnet“. Endlich aber

1) Hier sind noch zwei unbekannte Lieder nachzutragen, die im Codex 59 der *Maglibecchiana* sich fanden: *Ne vous hastem pas* . . . 3 vocum, und: *Et attendant* . . . 3 vocum. Kade.

bedeutet das „alias" nicht immer einen zweiten Namen, sondern zuweilen auch nur so viel, dass die Autorschaft eines Stückes zweifelhaft sei, so z. B. im dritten Theile der Nürnberger Psalmencollection des Petrejus: „Lerithier alias Verdelott"; dass diese beiden Meister sehr verschiedene Personen waren, steht wohl ausser Zweifel.

Auch Johannes Prioris (der schon deswegen nicht, wie Kiesewetter vermuthet, mit Philippus de Primis eine und dieselbe Person sein kann, weil er Johannes hiess)[1]) gehört unter die öfter genannten und kaum gekannten Meister. Seine Missa *De Angelis* in den Ambraser Messen, die im Codex N. 11883 der Wiener Hofbibliothek ein zweitesmal vorkommt, würde ihn als ein wohlgeschultes aber ziemlich bescheidenes Talent erkennen lassen, entwickelte er nicht in seiner schon erwähnten Missa *Pro defunctis* (in der Attaignant'schen Messensammlung) recht bedeutende geistige Kraft, die ihm in jenem Künstlerkreise eine achtbare Stelle sicherte. Ein in den Bicinien G. Rhau's gedrucktes sechsstimmiges treffliches Stück in dreifachem Canon über das *Da pacem,* und ein achtstimmiges *Ave Maria* ebenda, in vierfachem Canon, lassen den anspruchslosen Meister der Engelmesse als in alle Satzmysterien der Schule eingeweiht erkennen. Die Bibliothek zu Berlin besitzt von ihm ein Magnificat im achten Kirchentone. Aber es finden sich auch weltliche Lieder von Prioris, der Codex Basevi enthält die Chansons: *Par vous je suis, Deuil et ennuy* (mit dem Tenor quoniam tribulatio), *Par vous, Mon coeur et moi, Mon plus que* und *Rien ne me plaist*, dazu ein *Reine de ciel* mit dem Basse *Regina coeli laetare.* Es sind ganz interessante Arbeiten. Das fünfstimmige *Por vous* ist ein aus kurzen Motettengliedern so künstlich zusammen- und ineinandergehäkeltes Fugenwerk, als man eines denken mag.[2]) Das in

1) Die im Text erwähnte Missa *De Angelis* hat sowohl in der Handschrift der Wiener Hofbibliothek als in jener der Ambraser Sammlung die Ueberschrift: „Johannes Prioris". Was jenen Philippus de Primis betrifft (den Kiesewetter nur aus Baini's Buche über Palestrina kannte), so war er gar kein Niederländer, sondern stammte aus Fano und war Tenorist in der Capelle Julius II., also wohl auch der Zeit nach etwas später als Prioris. In der handschriftlichen Briefsammlung des Liceo zu Bologna findet sich ein Brief Spataro's an Johannes del Lago vom 25. Januar 1529, worin es heisst: „ma io ho una missa de uno chiamato Philippo de Primis da Fano, el quale era tenorista de papa Julio, facta sopra un certo concento, chiamato: „por tant se mon", la quale messa è molto plena di bona arte et subtilita" u. s. w. Aus einer andern Stelle zeigt sich, dass das Lied, worüber Ph. de Primis seine Messe schrieb, von Busnois war.

2) Merkwürdig sind wiederholte, nicht angenehme Quintparalellen. Sie scheinen ein Beleg für jene von Tinctoris erwähnte, von manchen Lehrern verfochtene Ansicht ihrer bedingten Zulässigkeit, da sie genau mit den dort angedeuteten Reservationen angewendet erscheinen.

reinen einfachen Harmonieen bewegte „Reine de ciel" aber ist den ähnlichen Stücken Gaspar's, Brumel's und Compère's beinahe ebenbürtig zu nennen; auch das geistlich weltliche „Deuil et ennuy" hat eine ähnliche Färbung.

Noch ungleich geist- und phantasievoller ist Johannes Ghiselin, von dem Petrucci 1503 ein Buch Messen druckte, welches die Messen *La belle se siet, De les armes, La gratieusa, N'arayge* und *Je n'ai deul* enthält, die sich durch eine klangvolle Harmonie, fein abgewogenen, ja tiefsinnig studirten Gebrauch der Taktzeichen und durchgebildete Arbeit auszeichnen. Auch die anderen Drucke Petrucci's bewahren eine ziemlich beträchtliche Anzahl von Compositionen dieses Meisters; die Motetti A: *O florens rosa* (dreistimmig) und *la Spagna*; die Mot. libro quarto: *Maria virgo semper laetare, Miserere mei Domine* (dreistimmig), *O gloriosa Domina, Inviolata integra et casta, Regina coeli laetare*; das Odhecaton *La Alfonsina* (wahrscheinlich italienisches Volkslied, gleich der *Bernardina* Josquin's mit welcher Ghiselin's Stück übrigens in den Motiven die grösste Aehnlichkeit hat; die Durchführung stellenweise etwas spitzfindig spielerisch, im Ganzen aber von munterer Bewegung und grosser Anmuth, etwa wie manche Stücke Compère's). Die Canti B enthalten eine dreistimmige Bearbeitung des *De tous biens,* die Canti cento cinquanta abermals eine Bearbeitung des *Forseulement* und die dreistimmigen Stücke *Joli amours, Favus destillans, Vostre a jamais, Se j'ai requis* und *Helas he moet my liden.*

Ghiselin's Harmonie tönt in eigenthümlichem Wohlklang, die Führung der Stimmen ist geistreich belebt und hat etwas eigen Anmuthiges. Die Factur der Tonsätze zeigt durchweg den Meister. Manches, wie die Motette *Favus destillans* (mit dem Cantus firmus in der tiefsten, nach alter Art in der Prolation notirten Stimme, während die beiden höheren Stimmen im Tempus perfectum diminutum gesetzt sind) sieht aus wie ein im Lichte einer neuen Zeit und entwickelteren Kunst wiedergeborener Okeghem. Anderes, wie das Lied *Joli amours*, nimmt zwischen den capriciösen Erfindungen Agricola's und den anmuthigen Sätzen Loyset's eine Art Mittelstellung ein, wie man denn im *Joli amours* gleich dem hübschen Einfall begegnet, dass Discant und Bass einander über den Tenor weg, wie scherzend zurufen und antworten. Der Codex Basevi enthält von Ghiselin das *Forseulement* und eine zweite abweichende Bearbeitung ebendesselben, die Lieder *Wet ghy wat mynder* und *Rendez le moi* eine Motette aus dem hohen Liede *Anima mea liquefacta est* und die Bearbeitung de *Da pacem Domine,* das, so oft componirt, wohl ein charakteristischer Nachhall der zahlreichen Kriegsnöthen des 15. Jahrhunderts heissen darf und neben ähnlichen Stücken einen anziehen-

den Beweis liefert, wie die Musik jener Zeiten deren Leben mitlebte.

Der Casanatenensische Liedercodex in Rom bewahrt von Ghiselin die Lieder *Da che ti pasce amore* (niederländischen Styles, nicht im italienischen Geschmacke), *Je l'ai empris* und *La mi larrez vous donc;* letzteres gewinnt durch Vergleichung mit der gleichnamigen fünfstimmigen Composition Josquin's (in den Canti ultra centum) ein eigenes Interesse — es ist dasselbe Thema, aber alle Schritte verkehrt: wo es bei Josquin aufwärts geht, geht es bei Ghiselin abwärts und umgekehrt. Ghiselin gehört zu den berühmteren Tonsetzern seiner Zeit, aber dieser sinnige Meister hätte eine Stelle bei den berühmtesten verdient.

Fast dasselbe könnte man von dem ihm geistesverwandten de Orto (du Jardin) sagen. Petrucci hat von ihm 1505 ein Buch Messen gedruckt: *Dominicalis*, *J'ai pris amours*, *L'omme armé, La belle se siet, Petite Camusette* und in den Fragm. Missarum das Kyrie einer Missa *De B. Virgine,* und 1506 Lamentationen. Bemerkenswerth ist, dass in der Messe *J'ai pris amours* de Orto ein doppeltes Patrem zur Auswahl bringt. Die Motetti *B* enthalten eine Motette *Domine quid fecimus;* das Odhecaton bringt gleich als erstes Stück ein vierstimmiges *Ave Maria,* ganz ausserordentlich schön, von der süssesten Milde und der tiefsten Innigkeit;[1]) ferner das weltliche Lied *Venus tu m'as pris.* Die Canti B. haben ein Lied *Mon mari m'a diffamée* und eine Bearbeitung des *D'ung aultre amer.*[2]) Die Canti 150 bringen das köstliche, ausdrucksvolle Stück der *Trois filles de Paris* mit scherzendem ersten und wehmüthigem zweiten Theile. Eines der Hauptwerke de Orto's, die schöne Messe *Mi-mi*, ist ungedruckt geblieben, sie findet sich im Codex N. 1783 der Wiener Hofbibliothek: ihren durchgehenden Zug bindet der Tonschritt a—ē (mi-mi). Derselbe Codex enthält das Prachtstück eines grossen Credo über das Lied *Le serviteur,*[3]) welch' letzteres als Tenor dreimal unverändert wiederkehrt, zweimal im perfecten, das drittemal (beim „et in Spiritum") im imperfecten Tempus, hier mit dem Motto „lento passu gradere," d. h. alle Noten doppelt gross. Das canonische Duo *Et iterum* bildet eine Art Episode; beim Canon fängt der Tenor ein viertesmal mit dem Serviteur an, kommt aber nur bis zur achten Note. Solche Künste bringt de Orto übrigens mit einer Art Anspruch-

1) Für die Ausführung sind alle Schlüssel um eine Quinte herabzurücken und ist das vorgezeichnete ♭ zu streichen.

2) Die anderen Gesänge, die Fétis (Biogr. univ. 6. Band S. 383) dem de Orto im Odhecaton und in den Canti B. zuweist, gehören ihm nicht an.

3) Es hat die Vorzeichnung von zwei ♭. Im Verlaufe wird einigemale As vorgeschrieben.

losigkeit und glücklich an, aber endlich doch nicht immer ohne neckende Spitzfindigkeit. So bedeutet im letzten Agnus der Messe *mi-mi* der Canon „descende gradatim" nicht blos, wie sonst, das stufenweise herabgesetzte Wiederholen der Notengruppe, sondern auch die jedesmalige Verkleinerung der Notenwerthe.

Die Sammlung Kiesewetter's besitzt von de Orto eine schöne vierstimmige Motette *Implusus et eversus sum*, welche, während de Orto sonst noch einen nach der älteren Kunst deutenden Charakter hat, merkwürdiger Weise schon ganz den Zug erkennen lässt, wie er durch und nach Josquin bei Gombert und anderen Meistern der folgenden Epoche in Aufnahme kam. Im Codex Basevi ist eine Bearbeitung des *Forseulement* durch geschickte Behandlung des Motivs (es tritt gleich Anfangs zugleich in zwei Stimmen, aber in zweierlei Notengrösse auf) und durch reiche, lebendig modulirte Harmonie anziehend; ferner eine Composition des *Dulces exuviae*. Eine zweite Liederhandschrift im Besitze Prof. Basevi's enthält ein Lied *Je ne suis point a ma plaisance*. Bemerkenswerth ist auch noch, dass de Orto die Accidentalen häufiger und sorgsamer als sonst ein Zeitgenosse beischreibt, wobei merkwürdig kraftvolle Harmonieen, aber gelegentlich auch schwierige Tonschritte herauskommen (♭ e — ♯ f. u. dgl.).

Ein guter Meister, wenn auch den vorgenannten nicht gleichzustellen, ist Matthäus Pipelare aus Leuwen. Das päpstliche Capellenarchiv besitzt von ihm Messen, unter anderen eine über den *Omme armé*. Der Codex N. 11883 der Wiener Hofbibliothek enthält die schon erwähnte Livinusmesse (die wahrscheinlich für Gent bestimmt war), ferner eine vierstimmige Messe *Dixit Dominus*, eine Messe *Johannes Christi care*,[1]) und eine dritte ohne Namen, in der einige Devisencanons angebracht sind — beim *Qui tollis*: corruptio unius est generatio alterius; beim *Patrem*: Crescit in quadruplum tenor; beim *Agnus*: Ne sonites netesynemmenon, sume in mese. Rhau's Opus decem Missarum enthält eine Messe *De feria*, äusserst kurz zusammengefasst, aber gehaltvoll. — Petrucci hat diesen Meister fast unbeachtet gelassen, ausser einem „Ave Maria" in den Motetti a cinque hat er nichts von ihm gedruckt. Andreas de Montona hat in seinem Liber quindecim Missarum eine Messe Pipelare's aufgenommen. In den Bicinien Rhau's findet sich einiges wenig Bedeutende (ein etwas mageres Duo *Virga et baculus tuus*, vermuthlich das Benedictus irgend einer Messe u. a. m.). Die königl. Bibliothek in Brüssel besitzt handschriftlich eine Anzahl seiner Compositionen,

1) Diese Messe ist bezeichnet mit Matthäus Pipelare, folglich irrt Fétis, wenn er sagt: Pipelare's Vorname sei nur aus Ornitoparchus bekannt. Hier ist eine Bestätigung.

die Münchener Bibliothek (im Codex N. 34) eine vierstimmige Motette *Vita dulcedo,* der Codex Basevi in Florenz eine treffliche ebenfalls vierstimmige Bearbeitung des *Forseulement* und ein zweites Lied *Een vrolic.* Eine Messe *Forseulement* bewahrt aus Thibaut's Nachlass (in moderner Partitur) die k. Bibliothek in München.

Auch Jacob Godebrie, genannt Jacotin, (im Jahre 1479 Capellan am Dome zu Antwerpen, starb 1528) legitimirt sich durch sein meisterhaftes achtstimmiges *Sancta trinitas unus Deus* in Philipp Uhlhardt's Concentus octo sex V. vocum[1]) als Tonsetzer von Bedeutung. Petrucci hat von ihm in das zweite Buch der Motetti dela corona die Motetten *Interveniat pro rege nostro, Judica me Deus et discerne causam meam* und *Rogamus te virgo Maria* aufgenommen. Eine Composition des 115. Psalms *Credidi propter quod locutus sum* in der grossen Psalmensammlung Montanus' und Neuber's zeichnet sich besonders durch sorgsame Declamation des Textes aus. In Attaignant's grosser Sammlung von Magnificat ist auch Jacotin vertreten. Zwei Duetten in Rhau's Bicinien *Un grand plaisir Cupidon me donna* und *Je suis desherité puisque j'ai perdu mon ami*[2]) haben einen muntern Zug und zeigen schon völlig den Styl der hernach sogenannten Canzon francese. Andere weltliche Stücke in Robert Ballard's und Adrian Leroy's Chansons nouvellement composées, 1556 (das vierstimmige Lied *Je voudrois bien*) und im Recueil des recueils (1563, 1564) derselben Verleger.

Ein anderer Zeitgenosse Anton van den Wyngaert (Schüler Hobrecht's,[3]) zu Antwerpen, starb 1499) wird bei Glarean unter dem Namen Antonius a Vinea citirt und eine vierstimmige Motette von seiner Composition *Ego dormio* mitgetheilt,[4]) ein solides Stück im Style der Zeit. Das fünfstimmige Lied *Franch cor qu'as tu* in Petrucci's Canti B mit der Namensbezeichnung „de Vigne“ gehört ihm vermuthlich ebenfalls an.

Ein eigenthümlicher Meister, von dem wir freilich nur Werke der musikalischen Kleinkunst besitzen, ist Johannes Japart, welcher in den Diensten der Herzoge von Ferrara gestanden haben und mit Josquin befreundet gewesen sein soll. Fast Alles, was von seinen Werken noch übrig ist, hat wiederum Petrucci gerettet — im Odhecaton die Lieder *Nenciosa mia, J'ai pris amours, Se congié pris, Amours, amours, Tant bien mi son pensa;*

1) Fétis spricht von quelques pièces intérressantes. Das ist irrig, es ist nur die obengenannte Composition darin.

2) Peter Santini besass von Jacotin Messen zu sechs Stimmen (s. Fétis, Biogr. univ. ad v. Jacotin).

3) S. die interessanten Notizen bei Fétis ad v. Obrecht und Wyngaert.

4) Dodecach. S. 259.

in den Canti B eine zweite Bearbeitung des *J'ai pris amours* und das Lied *Je cuide*; in den Canti cento cinquanta: *Fortuna d'un gran tempo* (italienisches Lied, kommt übereinstimmend in Fogliano's Quodlibet vor), *Loyer mi fault un carpentier, Il est de bon heure né* (mit dem *Omme armé* als Bass), *De tous biens* (mit dem schon erwähnten Canon *Hic dantur antipodes*), ein Doppellied *Plus ne chasserais sans gans* mit dem verbundenen *Pour passer le temps, Vrai Dieu d'amours* (wozu die fünfte Stimme die Litanei zu allen Heiligen singt),[1] *Prestez le moi* und *Questa se chiama.* Der Casanatenensische Liedercodex in Rom enthält von Japart ein Lied *Trois filles estoient* und ein anderes, wo gar drei Lieder in einander verwebt sind: das *Il est de bonne heure né* (Tenor), dem Japart einmal schon den *Omme armé* zum Gefährten gegeben, muss hier mit dem uns durch Hobrecht's Bearbeitung bereits bekannten *Tant que nôtre argent durra* (Bass) und mit dem Liede *Amours fait* (Sopran und Alt) eine Tripelalliance schliessen. Japart's Lieder, wie man sieht, sind fast lauter solche, die auch sonst öfter bearbeitet vorkommen; aber Japart sucht ihnen durch irgend einen absonderlichen Einfall, durch Verknüpfung mit einem andern, zufällig dazu passenden Liede oder durch stete Wiederholung des kurzen Tenors (wie im *Fortua d'un gran tempo*) oder sonst ein neues Interesse zu geben. Man kann ihm nachrühmen, dass er diese Tausendkünste gut, geschickt und ohne dass die Composition unter dem Zwange leiden muss, in gewissem Sinne selbst geistreich, ausführt.

Einen ähnlichen Weg wie Japart, betritt Crispinus de Stappen, der, wie bereits vorhin erwähnt worden, das vielbenützte *De tous biens* mit dem *Beati pacifici* verbindet.[2] Ein anderes Stück *Virtutum expulsus* ist auffallender Weise für drei Soprane und einen Bass gesetzt — etwa zum Gebrauche eines Knabenchors von Schülern? Ausser diesen beiden Stücken enthalten die Canti cento cinquanta noch eine Bearbeitung des Liedes *Gentils galans de guerra,* die Motetti a cinque die Motette *Exaudi nos filia Sion,* die Motetti *B* eine andere *Non lotis manibus* und ein *Ave Maria.* Mehr ist von diesem Tonsetzer nicht nachweisbar. Das Wenige genügt in ihm mindestens einen wohlgeschulten Musiker zu erkennen.[3])

So genügen auch drei erhaltene Stücke, um einen nicht blos wohlgeschulten, sondern wirklich sehr tüchtigen Meister

1) Sonderbar, dass auch Tinctoris (Contrap. III. 3) dieses Lied *vrai Dieu* mit etwas Kirchlichem in Verbindung bringt, mit dem Gesange *Barbara virgo pulcherrima.*

2) Canti cento cinquanta f. 21.

3) Fétis (Biogr. univ. VIII. Band S. 113) nennt ihn irrig Corneille de Stappen.

Nicolaus Craen nach Gebühr schätzen zu lernen: jene beiden dreistimmigen Motetten *Ecce video coelos apertos* und *Si ascendero* (in Petrucci's Motetti *A* und Canti cento cinquanta) und eine vierstimmige Motette *Tota pulchra es* in den Mot. *C.* Die Haltung dieser Stücke hat noch etwas Alterthümliches, aber sie verrathen Geist und Schönheitssinn.

Von Gilles Reingot (aus Mons?) ist gar nur eine Bearbeitung des *Forseulement* in den Canti cento cinquanta erhalten, sie ist gut gearbeitet und durch lebendige Behandlung eines bewegten Gegenthema's anziehend.[1])

Eben so wüssten wir nichts von einem Meister Gregoire ohne das *Et raira plus la lune* in den Canti c. c. und ohne ein *Ave verum* in den Motetti *B*, und doch verräth sich hier wiederum ein ganz vorzüglicher Tonsetzer. Sein *Et raira* ist ein kleines Juwel!

Von Infantis, hinter dem Fétis (wohl mit Recht) den Sänger Pierre l'Enfant aus der Capelle Ludwigs XII. vermuthet, holen wir aus der Fundgrube der Canti c. c. eben auch nur ein einziges Stück heraus, den vierstimmigen Gesang *Alba columba*: der Anfang wie eine schöne schwermüthige Romanze im Volkstone, dann vortreffliche Fugirung.

Einen mehr untergeordneten Standpunkt nimmt Johann Stockhem ein. Sein Lied *Je suis d'Allemaigne* erhält durch den regelmässigen Gang der Melodie in der Oberstimme eine eigenthümliche Färbung. Ausser diesem in den Canti c. c. eine Bearbeitung des *Serviteur soie* (ein anderes Lied als *Le Serviteur*), welche mit jener Agricola's gar nichts gemein hat, ein Lied *J'ai pris mon bourdon.* Im Odhecaton Compositionen über die Lieder *Brunette*, *Por quoi je ne puis dire*, *Helas ce n'est pas* und *Ha traitre amours.* Von einer Missa de B. Virgine ist nur das Gloria in Petrucci's Fragm. Missar. erhalten.

Von Johannes Martini, welcher der gleichen Zeit und Richtung angehört, enthalten die Mot. libro quarto die Motetten *Levate capita vestra* und *O beate Sebastiane*; die Motetti *B* ein *Ave Deus virginitatis;* die Canti c. c. eine Bearbeitung des *Nenciosa*, bei welcher derselbe Tenor zweimal nach einander, den Noten nach unverändert, aber erst im Tempus imperfectum, dann im Tempus perfectum zu singen ist und jedesmal zur Grundlage einer tadellosen Contrapunktirung dient. Ferner enthalten die Canti c. c. die Lieder *La fleur de biaulté* (öde contrapunktische Handwerksarbeit) und *Fault il que heur soy.* Die bedeutendste Zahl von Arbeiten dieses Tonsetzers findet man

1) Der Manuscriptenband 34 der Münchener Bibliothek enthält noch die Motette: *Salve regina*, 4 vocum in 3 Theilen. Kade.

im Codex O. v. 208 der Casanatenensis beisammen, ausser einer „Fuga ad quatuor“ (vier Stimmen aus einem gequälten Canon in der Octave und in der Unterquinte), die Lieder *Vive vive, La Martinelle* (zwei verschiedene Bearbeitungen), *Il est tel, La poverté, Non par la, L'espoir mieulx, Per faire toujours, Tant que dieu voudra, Fuge la morte* (in niederländisch-fugirter Schreibart, dreistimmig), *Toujours bien, Il est toujours, Sans fin du mal, Je remercie dieu, Biaulx parlé toujours, Toujours me souviendra, De la bonne chière, Que ie fa soye, Fortuna desperata, Non seul* und den zu Collinets de Lannois *Se la sans plus* beigesetzten Basspart, zusammen 21 Compositionen.[1]) In der *Fortuna desperata* entlehnt höchst merkwürdiger Weise Martini demselben Unbekannten, der auch schon dem Meister Pinarol hat aushelfen müssen, eben dieselbe Stimme, welche Pinarol genommen, um sie seinerseits ebenfalls zum Cantus firmus zu machen; aber während sie Pinarol in den Bass verweist, bringt sie Martini im Discant und setzt darunter eine fugirte Contrapunktirung der drei tieferen Stimmen; vom allbekannten Liedmotiv aber ist keine Spur zu finden.

Ein Namensverwandter Thomas Martini ist durch eine Motette *Congaudentes exultemus* vertreten, die in einer merkwürdigen Motettensammlung gedruckt ist, welche 1521 unter dem Titel Motetti libro primo bei Andreas de Antiquis in Venedig in fast winzig kleinen Stimmheften erschien.[2])

Eine ganze Schaar von Tonsetzern dieser Epoche wäre noch zu nennen, die in Petrucci'schen Drucken, in gleichzeitigen Handschriften durch ein oder einige Stücke vertreten, einen Platz in der Musikgeschichte haben wollen, wenn auch vielleicht einen bescheidenen: Mathurin Forestier (ein Lied *La haulte d'Allemagne* in den Canti cento cinquanta, handschriftlich Messen im päpstlichen Capellenarchiv, darunter abermals eine über den *Omme armé*, im Codex N. 4810 der Wiener Hofbibliothek ein *Intemerata, integra et casta*), Johannes Fortuila (Lied *Damer ie me veul intremetre* in den C. c. c.), Molinet (Lied *Tartara* ebenda, soll heissen: *Tant ara mon coeur sa plaisance*, das Stück findet

1) Diesem Verzeichnisse sind noch 17 andere Lieder von Joh. Martini einzureihen, darunter 9 dreistimmige ohne Text, 2 vierstimmige ohne Text, 2 vierstimmige mit französischem Texte, 2 dreistimmige mit italienischem Texte und endlich das berühmte *Fortuna d'un gran tempo*, Doppellied mit *Scaramella* zu 4 Stimmen. Alle diese Lieder im Codex 59 der Maglibecchiana, der auch zugleich ein Portrait von Joh. Martini enthält. Kade.

2) Der Titel lautet: Motetti libro primo. Venetijs impressum opera et arte Andreae antiqui, impensis vero Andreae Asulani MDXXI mense Augusto. Ein Exemplar dieses bisher nirgends erwähnten Druckes besitzt die k. k. Hofbibliothek in Wien (Signatur A. N. 35 E. 150).

sich nochmals im Cod. Casanat. in Rom), Pierre Bourdon (eine Bearbeitung des vielbenützten *De tous biens* im Odhecaton), Pierre Biaumont (Motette *Aspice Domine* in den Mot. *B.)*, Vaqueras (ein Spanier, von ihm in den Canti B. ein Lied *Ve cila danse barbari* — merkwürdig durch die eingeflochtene Tanzmelodie — und in den Mot. *B.* der Psalm *Domine non secundum peccata*, Glarean hat letztere Composition in's Dodecachordon herübergenommen) und im Codex O. V. 208 der Bibl. Casanaten. in Rom eine ganze Reihe sonst nicht vorkommender Namen: Basin *(Madame ma mie* und *Vien avanti morte dolente)*, Paulus de Roda *(Ghe nochte drive)*, Malcort (das bekannte *Malheur me bat)*, Jahannes Tourant (Motette *O gloriosa)*, Bostrin *(E trop penser)*. Von jenem Collinet de Lannois enthält derselbe Codex das von Johannes Martini mit einem beigefügten Basse ergänzte *Se la sans plus*, der Codex Basevi ein Lied *Adiou naturlic lewen min*, von einem Cornelis Rigo de Bergis das Lied *Celle que i'ai longtemps aimé* und ein Stück biblischer Erzählung *Cum audisset Iob*. In der zweiten Handschrift der Sammlung Basevi's (in Stimmheften) begegnen wir den Namen Lourdaoult *(Amour me traite)*, Rogier *(Noble fleur* und *Sans mot sans nul mot)*, Henri Morimens (*Qui veut iouer* und *ie me fie en tout)*, Holain *(Nous irons planter le mai*, *Par nuit a la lune* und *Laissez moi aller)* und Beaunois (*Faulte d'argent*, das Lied, welches auch Josquin bearbeitet und Richafort in sein Requiem verwebt hat). Im Codex N. 2794 der Riccardiana in Florenz ist ein Johannes Fresneau durch die Lieder *De vous servir*, *C'est vous seule que chascun doit aimer* und *Nuit et jour sans repos avoir regret* vertreten (reine Harmonie und sehr hübsche Stimmenführung, jedenfalls ein geschickter Tonsetzer — geistliche Stücke von ihm im päpstl. Capellenarchiv). Der Codex N. 11883 der Wiener Hofbibliothek bewahrt in zwei vierstimmigen Messen ohne Namen das Andenken eines Nicolaus Carlir, „Sangmeister in Anthorff" (Antwerpen) und Johannes Volens und eines Heinrich Severdonk in einer Messe über das Lied: Waer ist die allerliebste mein.

Wiederum eine ganze Reihe neuer Namen tritt uns in Petrucci's Motetti della corona entgegen. Da ist, im Gegensatze zum „grossen Peter" Pierazzon ein kleiner Peter — Pierken Therache, wie Petrucci seinen Namen druckt (im ersten Buche gar einmal P. de Theracine, nicht „Terracina", wie Kiesewetter schreibt) oder Theras, wie der Name in den Ambraser Messen geschrieben ist. Die in letzteren vorkommende Messe *O vos omnes* ist in gutem, aber schwerem Styl geschrieben. Von den Mot. della corona enthält das erste Buch die Motette *Senatus apostolorum*, das zweite die Motette *Verbum bonum et suave*, welche

letztere auch in den Motetten des Andreas de Antiquis (1521) ein zweites Mal gedruckt und durch Verarbeitung des kirchlichen Motives interessant ist, welches auch Adrian Willaert in jenem verhängnissvollen sechsstimmigen Stücke benutzte, mit welchem sich die päpstlichen Sänger eine so schlimme Blösse gaben. Die schöne Handschrift (A. N. 35 H. 18) der Wiener Hofbibliothek enthält eine Motette von Therache *Gaude Maria* — leider fehlt, wie schon erwähnt worden, das Discantheft, und lässt sich demnach der Werth der Composition nur sehr unvollkommen erkennen. Noch mag bemerkt werden, dass im Codex N. 2794 der Riccardiana sich vier Lieder *En desirant ce que ie ne puis avoir, Sans y penser a l'aventure, Mes douleurs sont incomparables* und *Q'uen dites vous* vorkommen, welche mit dem Namen Petrequin (Peterchen) bezeichnet sind. Es scheint aber, dass diese zwei kleinen Peter, Petrequin und Pierken, wirklich zwei verschiedene Personen sind und Petrequin ein um einige Jahrzehnte, vielleicht um nicht viel weniger als um ein Jahrfünfzig älterer Tonsetzer ist, als Pierken, welcher, wie die betreffenden Rechnungen ausweisen, der Capelle Ludwigs XII. angehörte;[1]) gleich jenem Longueval oder Longhueval, von dem eine Motette *Benedicat nos imperialis majestas* im ersten Buche der Mot. della corona steht, auch Pierre Attaignant im elften Buche seiner Motettensammlung etwas druckte.[2]) Ein Basssänger aus derselben Capelle Johannes Lebrun oder Lebrung kommt in den Mot. della corona mit der fünfstimmigen Motette *Recumbentibus undecim* und der vierstimmigen *Descende in hortum meum,* in der Sammlung Fior de motetti mit der Motette *Saul, Saul quid me persequeris,* in den Cant. select. ultra centum (unter dem Namen Jo. Lebrin) mit einem sechsstimmigen Stücke *Alligiez moi,* ferner in den Motettensammlungen Attaignant's und Tylman Susato's vor. Eine merkwürdige Arbeit dieses Meisters enthält die von Forster herausgegebene Motettensammlung *Selectissimarum Mutetarum partim quinque, partim quatuor vocum* etc. (Nürnberg, Petrejus 1540). Vier Stimmen singen das apostolische Glaubensbekenntniss (nicht das nicenische der Missa), aber den Kern des Ganzen bildet als fünfte Stimme der Tenor, der als „fester Gesang" (Cantus firmus) im strengsten Wortverstande immerfort die bekannte kirchliche Intonation „Credo in unum Deum" dazwischensingt. Der lehrhafte Zug, das dogmatisirend Tiefsinnige, das Streben, die Musik zu einer Art Theologie in

1) Der Codex 59 der Maglibecchiana bringt noch ein Lied: *Adieu florens layolye* . . . zu 4 St. Kade.

2) Von diesem wenig bekannten Tonsetzer habe ich ferner noch nachzuweisen: *Passio Domini* 4 vocum, in dem Codex 58 der Maglibecchiana, sub 43. Daselbst wird er aber: „Longauol" genannt. Kade.

Tönen zu machen, tritt in dieser Composition Lebrun's, wie in mancher andern jener Zeiten, besonders deutlich hervor.

Ein Acaen, der im zweiten Buche der Mot. della corona mit den Motetten *Nomine qui Domine prodit, Judica me Deus et discerne* und *Sanctificavit Dominus* vorkommt, und dessen beide erst genannte Motetten Aron im vierten Capitel seines Trattato della natura et cognizione di tutti i tuoni als Beispiele des ersten Kirchentones citirt, und dessen der spanisch schreibende Bergamaska Pedro Cerone in seinem Melopeo gedenkt, gilt um des letzteren Umstandes willen für einen Spanier; der Name wird auch Açaen geschrieben. Aber weder Acaen noch Açaen hat auch nur im mindesten einen spanischen Klang, und es scheint bei dem Ganzen ein ziemlich seltsamer Irrthum sein Spiel zu treiben. Petrucci, dem wir allein die Bekanntschaft dieses Spaniers danken, druckt nämlich gelegentlich Jo.stokhem statt Johannes Stockhem, Jo.ghiselin statt Joannes Ghiselin (man sehe die Ueberschrift der Alfonsina). Allem Anschein nach soll es nur statt Acaen heissen A. Caen, das ist: Arnold Caen. Eine mit dem vollen Namen *ARNOLDVS CAEN* bezeichnete Motette zu fünf Stimmen *Jerusalem luge et exue te vestibus* ist in der zweiten Abtheilung N. 27 des „Magnum opus continens clarissimorum symphonistarum carmina elegantissima" (Nürnberg, Montanus und Neuber 1559) zu finden, und zu grösserer Sicherheit steht im Inhalsverzeichnisse nochmals: Arnoldus Caen. Der Taufname Arnold war aber für Spanien, wenigstens damals, so exotisch wie möglich, dagegen in den Niederlanden sehr häufig, und Caen mit dem gedehnten a (ae) klingt so gut niederländisch wie Craen. Zu allem Ueberflusse ist aber der Name des Componisten im Lautentabulaturbuche Sebastian Ochsenkhun's (1558) bei den arrangirten Motetten deutlich und zweifellos gedruckt: A. Caen. So entpuppt sich denn zuletzt der mysteriöse Spanier Acaen zum Niederländer Arnoldus Caen! — Ungleich schwieriger ist es die Heimat eines Eustachius de Monte regali, Componisten eines *Benedic anima mea* und *Omnes gentes plaudite* im zweiten Buche der Mot. della corona, zu bestimmen, weil la Martinière's Lexicon nicht weniger als 13 Orte des Namens mons regalis (mont royal) aufzählt, in Burgund, in der Gascogne, bei Beauvais, Autun, Albi u. s. w.

Anderweitig durch zahlreichere Werke vertreten und zum Theil zu den berühmten Meistern ihrer Zeit zählend, sind die folgenden zum erstenmale in den Motetti della corona auftretenden Tonsetzer: Divitis, Lupus, Lheritier, de Silva, Noel Baldouin, Carpentras und Mouton (wozu noch die Italiener Pre Micchiel di Verona und Costanzo Festa kommen). Nimmt man etwa Lupus aus (einen Mann, der durch einen eigen-

thümlich sonderbaren Umstand ein Collectiv für eine ganze Gruppe von Componisten geworden), so stehen jene Meister, wie auch die schon vorhin genannten Lebrun und Longueval, an der Grenze einer neuen Zeit und vermitteln den Uebergang von der Josquin'schen Epoche zur folgenden. Neben ihnen wären aus dieser Epoche noch zu nennen Peletier (Sänger in der Capelle Ludwig XII.), Pierre Rousseau genannt Rosellus, der hochbedeutende Eleazar Genet genannt Carpentras, Franciscus Layolle, der unbedeutende Samson oder Sanson und endlich die glänzende Erscheinung des der Kunst früh entrissenen Antonius de Fevin, neben dem ein minder bedeutender Bruder oder Vetter Robert de Fevin steht, von dem sich eine Messe über das Lied *Le vilain jalois* unter dem Schutze der Messen Anton's erhalten hat. Anton de Fevin stammte aus Orleans (Aurelianensis nennt ihn Glarean's Dodecachord),[1] Robert vermuthlich auch, Carpentras aus der südfranzösischen Stadt, nach der er genannt zu werden pflegte, Mouton stammte aus Hollingue bei Metz; Divitis, Layolles, Rousseau, Sanson, Lebrun, Peletier und Longueval waren aller Wahrscheinlichkeit nach Franzosen. Dennoch gehören sie alle noch ganz entschieden der niederländischen Tonsetzerschule an.

Von Antonius Divitis (eigentlich le Riche, er war gleichzeitig mit Mouton Sänger in der Capelle Ludwig XII.) haben wir zahl- und umfangreichere Werke zu verzeichnen als nur blosse vereinzelte Motetten. Eine schöne Messe *Quem dicunt homines* im fünften Buche der grossen Messensammlung Pierre Attaignant's ist in einem durchaus edeln, und nicht sowohl einfachen als im Vergleiche zu de Orto, Ghiselin, Agricola u. A. beträchtlich vereinfachten Style componirt, zu dem freilich wiederum Josquin den Weg gebahnt. An der Stelle der scharf ausgeprägten Charakteristik und der zuweilen kleinlichen Motivenspielerei der älteren Niederländer beginnt sich ein unverkennbares Streben nach Mass und Klarheit geltend zu machen, das ruhig Verständige an die Stelle des originell Phantastischen zu treten; dazu kommt ein gewisser Idealismus, der freilich bald genug bei den folgenden französischen Componisten zu einer ziemlich leeren Manier verflachte, aber auf die Erscheinung eines Palestrina vorbereitete; denn die schätzbaren Meister dieser Uebergangszeit bilden die richtige Mittelstufe zwischen Josquin und Goudimel, dem Lehrer des grossen Pierluigi. Die Züge des älteren Kunststyles treten aber wenigstens bei den früheren Meistern dieser Richtung, wie Divitis, allerdings noch sehr fühlbar hervor. Man möge das

1) Und zwar zweimal, aber nicht im Text, sondern in den Nachschlageregistern.

„Christe“ von Divitis eben genannter Messe mit dem im Motive sehr ähnlichen der Messe *Sub tuum praesidium* von P. de la Rue oder das milde, überaus schöne Incarnatus mit dem gleichen Satze der *Omme armé*-Messe (super voces mus.) Josquin's oder P. de la Rue's vergleichen, um sich das Verhältniss nach Aehnlichkeit und Unterschied sofort klar zu machen. Das dreistimmige Domine Deus erinnert ebenfalls auffallend an manche ähnliche Sätze bei P. de la Rue, deren etwas herbe Kraft es zwar nicht erreicht, dafür aber auch weniger strengflüssig ist. Das Crucifixus-Duett mit den darauf folgenden alternirenden Duetten der einzelnen Stimmen ist an freier Bewegung und Klangfülle sogar ein entschiedener Fortschritt gegen die Magerkeit der meisten früheren Duos. Das Sanctus mit den langtönenden Noten des Cantus firmus ist hinwiederum ein Rückblick auf die ältere Kunstweise. Pierre Attaignant hat von diesem edeln Meister ausser der gedachten Messe noch gedruckt: ein Magnificat im sechsten Buche seiner grossen Sammlung von Compositionen dieses Lobgesanges (1534) und die Motette *Gloria laus* im zehnten Buche seiner Motettensammlung (1530). Petrucci hat von ihm nur die Motette *Desolatorum consolator* im ersten Buche der Mot. della corona. Ein gutes canonisches Stück *Ista est Speciosa* hat Rhau in die Bicinien (es ist aber fünfstimmig), dreistimmige Motetten Georg Forster in die 1540 bei Petrejus gedruckten Trium vocum Cantiones centum aufgenommen, weltliche Chansons Nicolaus Duchemin in Paris in das erste 1551 gedruckte Buch seiner Sammlung „des plus excellentes chansons.“ Die Münchener Bibliothek besitzt von Divitis ein sechsstimmiges Credo (Cod. VI.), die Bibliothek zu Cambrai (Cod. 4.) eine Messe *Gaude Barbara.*[1])

Bei dem Namen Lupus geräth die musikalische Geschichtsforschung in eine eigenthümliche Verlegenheit. Es liegen Compositionen unter dem Namen Lupus, Johannes Lupi und Lupus Lupi vor, dazu kommt noch ein Manfred Lupi aus Correggio, ein Lupus Didier und ein Lupus Hellinc, der Deutschen Wolf Greffinger, Martin Wolff und Wolf Heinz gar nicht zu gedenken — fast alles gleichzeitige Meister.[2]) Dass die deutschen „Wölfe“ mit Lupus und Lupi nicht identisch sind, lehrt

1) Im Codex XXXIV. der Münchener Bibliothek noch ein *Salve regina*, super: *Adieu mes amours,* 5 vocum, siehe: Jos. Maier, die Manuscripte der Staatsbibliothek Nr. 88. Kade.

2) In den folgenden Untersuchungen möge man eben nur den Versuch erblicken, in diese chaotische Verwirrung wenigstens einiges Licht zu bringen. Am kürzesten und bequemsten wäre es freilich nach dem Psalmenspruche „siehe, wie es fein ist, wenn Brüder in Eintracht wohnen“ alle diese „Lupus“ in ein und dieselbe Abtheilung zu bringen, wo sich dann jeder das Seine nehmen mag!

ein auch nur flüchtiger Blick auf die beiderseitigen Compositionen. Eben so ist Didier Lupus, von dem die Wiener und Münchner Hofbibliothek eine Sammlung von Psalmen und anderen geistlichen Gesängen besitzt, unverkennbar ein Meister aus der französischen Schule des 16. Säculums, während Lupus ein ganz entschiedener Niederländer heissen muss. Die Forschung tappt und tastet hier unsicher genug umher; aber dass Lupus und Lupi nicht eine und dieselbe Person sind, kann doch mit aller Sicherheit angenommen werden, wie oft auch niederländische Namen in Nominativ- und Genitivform vorkommen, wie Caron und Carontis, Tinctor und Tinctoris u. s. w. In der Sammlung „Cantiones septem, sex et quinque vocum longe gravissimae juxta et amoenissimae", welche 1545 bei Melchior Kriesstein zu Augsburg herauskamen, steht bei den Motetten *Cursu festa dies*, *Ne projicias me in tempore* und *Laudate Dominum omnes gentes* der Name Lupus, bei den Motetten *Dum fabricator mundi* und *Tu deus noster* der Name Joannes Lupi mit dem Zusatze im Discanthefte „pie memorie," woraus zu schliessen, dass Johannes Lupi damals kürzlich vom Leben geschieden, und dass er dem Herausgeber, der ihm den frommen Nachruf widmet, persönlich bekannt war. Eben so unterscheidet das dritte Buch der grossen Psalmensammlung von Montanus und Neuber, wo der Psalm „Qui confidunt Domino" mit Lupus, der Psalm „Nisi aedificaverit Dominus" mit „Joannes Lupi" bezeichnet ist. In Kriesstein's Cantiones selectissimae nec non familiarissimae ultra centum (1540) kommt der Name Lupi bei einem sechsstimmigen Liede *Si je suis* und bei dem vierstimmigen *Vous savez* (im Discant wieder „Joannes Lupi") vor, aber ohne die „pia memoria", daher es scheint, der Meister sei in der Zeit zwischen 1540—1545 gestorben, während Lupus nach der ganzen Schreibart beträchtlich älter sein muss, seine Zeit vielleicht sogar schon vor 1500 fällt, da ihn die Herculesmesse Josquin's zur Nacheiferung anregte, deren Styl nach spätestens 1520 schon als ein veralteter gelten durfte. Freilich wird in den Registern der Kirche St. Maria zu Antwerpen als das Todesjahr des „chapelain-chantre Jean Lupi" 1547 angegeben, was mit Kriesstein's „frommem Gedächtnisse" um zwei Jahre differirt. Auch war Johannes schon 1502 ein Musiker von Bedeutung, da Herr Pinchart gefunden, dass er in dem gedachten Jahre bei der Kirche zu St. Gertrud in Nivelles als Organist thätig gewesen und ein gewisser Otto de Pont ihn ersetzte. Herr Pinchart hält Johannes Lupi für einen Zögling Tinctoris', weil dieser in seinen letzten Jahren Canonicus in seiner Vaterstadt Nivelles gewesen. Ist es so, so hat Johannes seinem Meister stark über die Schulhefte weg- und nach dem gesehen, was die Kunst seitdem errungen. Wer aber war Lupus? Jene Motette *Cursu festa dies* ist, wie der

Text zeigt, ein eigens zu Ehren des heiligen Donatianus gedichtetes und componirtes Fest- und Prachtstück. Der h. Donatian ist, wie wir von Hobrecht her wissen, ein Localheiliger von Brügge (was im Text sogar ausdrücklich genannt wird „quem nobiles Brugae commemorant patrem"), er steht dort in hohen Ehren, wie St. Livinus in Gent, ist aber anderwärts wenig bekannt. Es scheint also, dass Lupus in Brügge lebte oder wenigstens in Beziehungen zu dieser Stadt gewesen ist. Die Verwechslung der Meister, das willkürliche Durcheinanderwerfen aber ist wahrhaft heillos. Baini sagt z. B.: „le opere di Lupo Lupi si trovano nella raccolta del frutto" (die Motetti del frutto). Da finden wir freilich gleich im ersten Buche eine Motette *Benedictus dominus Deus* mit dem Namen „lupi;" kann das aber nicht Johannes sein?[1]) Fétis vertheilt die Lupus'sche musikalische Concursmasse ebenfalls ziemlich willkürlich, zum Theile entschieden ungehörig. Fragen wir aber bei den Werken selbst an, so finden wir an den beiden Lupus Meister von ungewöhnlicher Geisteskraft, aber auch echte und wahre Niederländer. Eine Messe *Hercules dux Ferrariae* ist vielleicht das allerverwunderlichste Stück, das die niederländische Schule hervorgebracht, und das will etwas sagen. Sie sieht aus, als habe ein guter Kopf die Styleigenheiten der Niederländer sehr boshaft parodiren wollen, indem er sie in's Masslose trieb, als halte er insbesondere der Herculesmesse Josquin's einen Karikaturspiegel vor. Der Meister nimmt nicht Josquin's Thema, aber er ahmt überall nach und übertreibt überall, das *Benedictus* etwa ausgenommen, dessen Dürre und Herbheit bei Josquin und hier so ziemlich gleich ist. Aber auch Hobrecht's Ehrenkränze lassen ihn nicht schlafen: im letzten Agnus wiederholt und überbietet er das Spiel mit den abnehmenden Notenquantitäten des *Agnus* der Messe *Salve diva parens*, im *Christe* setzt er den intricaten Taktzeichenspielereien Hobrecht's u. A. etwas Aehnliches, gesteigert Abenteuerliches entgegen. Der Tenor blickt mit seinen Centnernoten durch die allerseltsamlichsten Contrapunkte, wie ein gefangenes Ungethüm durch die Eisenstangen eines Gitterkäfigs. Fétis weist diese Messe (vielleicht richtig) dem Johannes Lupi zu, denn in Petrejus' Liber quindecim Missarum lautet die Ueberschrift allerdings „Lupi". Das Curio-

1) Der übrigens sehr gelehrte Baini wirrt in dieser Periode zuweilen Namen und Epochen durcheinander. Kiesewetter wird dadurch selbst confus und hält Baini's Guglielmo da Mascardio für einen Anverwandten des späteren römischen Buchdruckers Mascardi, ohne sich nur im Traume einfallen zu lassen, es sei Guillaume de Machaud. Ugolin d'Orvieto „blühte zu Anfang des 13. Jahrhunderts", aber er tritt ja als Commentator des de Muris auf! Kiesewetter findet für diesen Orvietan, der Erzpriester zu Ferrara war, wiederum eine venezianische Verwandtschaft u. s. w.

sum ist merkwürdiger Weise noch ein zweitesmal gedruckt worden, im Liber decem missarum des Jacob Modernus (Lyon 1540). Andere Messen, mit „Lupus" bezeichnet, wie die beiden Messen in Pierre Attaignant's grosser Sammlung *Panis quem ego dabo* und *Jam non dicam vos servos* sind in einem gemässigteren Style geschrieben und kernhafte Arbeiten, interessant durchaus, aber durchaus nicht überall schön. Die Messe *Jam non dicam* kündigt sich gleich als merkwürdige Studie über Dissonanzen an, ungefähr wie des späteren Orgelmeisters Frescobaldi „Toccate die durezze". Manches ist frappant, Vieles ingeniös, Manches fehlerhaft und unangenehm, weil sich Lupus bei der Regel des „Durchschlüpfens der Dissonanzen" beruhigte und die wahren Grundsätze ihrer Behandlung ausser Acht liess, welche andere Tonsetzer der Zeit freilich auch nicht kannten, aber durch Schick und Takt zu finden wussten, ohne sich darüber Rechenschaft geben zu können. Die Messe *Panis quem ego dabo* (sie fordert unwillkürlich zu der gefährlichen Vergleichung mit Palestrina's gleichnamigem Werke auf) ist mit ihren energisch ausgeprägten Motiven ein sehr bemerkenswerthes und eigenthümliches Stück; zu dem originell figurirten *Christe* werden sich nicht viele ähnliche Seitenstücke finden — Pierre de la Rue könnte allenfalls mit seinem (übrigens bedeutenderen) Christe der Messe *Tous les regrets* Ansprüche machen. Eine Messe *Quam pulchra es* mit der Namensbezeichnung Lupus findet sich handschriftlich im Codex N. 11883 der Wiener Hofbibliothek (eine Messe *Peccata mea* in Girolamo Scotto's Missae quinque — 1544 — gehört dem Johannes Lupi an).

Aber derselbe Tonsetzer, der in den Messen den (allerdings geistreichen) Sonderling spielt, tritt uns in seinen Motetten massvoll, klar, kraftvoll-gediegen und mit einem gewissen vornehm distinguirten Wesen entgegen. Jene Donatianus-Motette könnte allenfalls für eine frühe aber sehr treffliche Arbeit von Willaert genommen werden. Im Nürnberger Magnum opus findet sich in einer Motette *Hodie Christus natus est* der geistvolle Zug, das Motiv des *Gloria in excelsis*, wie es der Priester am Altare intonirt, hineinklingen zu lassen. Dieselbe Sammlung enthält noch eine andere Motette *In te Domine speravi*, sie ist gleich der vorhergehenden fünfstimmig. Eine vierstimmige Motette *Postquam consummati sunt* ist im zweiten Buche der Mot. della corona, eine andere *Mane surgens Jacob* in Uhlhardt's „Concentus octo, sex etc. vocum" (1545), in Attaignant's Motettensammlung (1543) die Motette *Hierusalem luge* zu finden, ferner Psalmen in Attaignant's neuntem Buche (Liber nonus XVIII. daviticos musicales psalmos habet 1534). Lupus kann als eines der merkwürdigsten Beispiele gelten, wie Verschiedenartiges sich damals in dem Geiste der Tonsetzer in Eintracht setzte: wären jene Messen

und die Donationsmotette nicht mit dem Namen bezeichnet, man würde sie nimmermehr für Arbeiten eines und desselben Meisters halten. Oder vielmehr, es lässt ein so reines Meisterwerk, welches eben so zu den spätesten, wie die Messen zu den frühesten Arbeiten des Meisters gehören dürfte, eine innere Entwickelungsgeschichte ahnen, welche zu kennen wohl der Mühe werth wäre. Mögen das Jene beachten, die da meinen in den alten Meistern nichts Anderes sehen zu sollen als „Contrapunktisten", welche, wie der handwerklich arbeitende Maurer Stein auf Stein setzt und mit Mörtel festkittet, mechanisch Note auf Note mauerten, bis wohl oder übel ein contrapunktischer Satz dastand, mochte er aussehen und klingen wie er wollte, und deren ganze Kunst und ganzer Stolz darin bestand, zu demselben Tenor ein halb Dutzend verschiedene Contrapunkte hinzusetzen. Sehr oft blicken aus den Tonsätzen noch ganz andere als nur contrapunktische Intentionen. Wie Josquin und nach ihm sein vortrefflicher Zögling Gombert manchen Motetten nach Anregung des Textes einen nächtlichen, düstern, dumpfen Klang zu geben weiss, so lässt Lupus aus der Motette *Laudate pueri* helle Freude tönen, vier Stimmen sind schon im vollen Strome eines fugirten Satzes, da die quinta vox in prächtigen Noten, choralartig, absatzweise dazwischen zu singen beginnt: „laudate pueri dominum — laudate nomen Domini" — es ist genau die Form, in welcher Jahrhunderte später Sebastian Bach so Wunderwürdiges leistete! Diese und andere Motetten stellen Lupus auf eine Höhe, die wir ihm um der Messen willen allein nicht zugestehen könnten, obwohl er sich auch im Sonderbaren tüchtig und geistvoll zeigt.

Johannes Lupi ist fast sein Doppelgänger, selbst in manchen Eigenheiten, z. B. dem gelegentlich etwas eigenthümlichen Gebrauche der Dissonanzen. Nur dass Lupi wo möglich noch „niederländischer" aussieht als Lupus. Seine Motetten und Chansons haben die tüchtigste Arbeit und einen zuweilen eigen schönen Klang der Harmonie, wie das sechsstimmige *Si je suis en douleur,* wo sich die Quinta vox durch den „Canon" (Gebot) Patrem sua sequitur proles zum Canon (genaue Nachahmung, hier im Unison) verdoppelt, ein Stück an Form und Gehalt an ähnliche Arbeiten Josquin's hinanreichend, trefflich durchaus. Die vorhin erwähnte Motette *Tu Deus noster suavis et verus es* klingt wiederum entschieden an die Weise des Namensbruders Lupus an. Manches ist ungewöhnlich, so lässt z. B. Lupi in der vierstimmigen Chanson *Vouz savez bien* die ganze Periode der Schlussphrase Secourez moi u. s. w. unverändert wiederholen, gleichsam um der Bitte, welche die Worte ausdrücken, Gewicht zu geben. Tylman Susato hat in das erste, zweite und fünfte Buch seiner grossen Sammlung Chansons (1543 und 1544) Stücke

dieser Art von Johannes Lupi aufgenommen, darunter das hübsche vierstimmige *Reviens vers moi*, das neuerlich durch Commer wieder veröffentlicht worden. Die genaue Unterscheidung der Compositionen, welche dem Lupus und welche dem Lupi angehören, wird übrigens um so schwerer, als schon ursprünglich durch Abschreiber und Herausgeber nicht wenig Verwirrung angerichtet worden sein mag.

Ein durch Feinheit und eigenthümliche Anmuth ausgezeichneter, schon zur Kunstweise der französischen Nachfolger Josquin's sich hinneigender, aber noch durchaus die niederländische Tüchtigkeit bewahrender Meister ist Johannes Lheritier. Zuweilen tritt der spezifisch niederländische Zug bei ihm mit grosser Entschiedenheit zu Tage, wie in der trefflichen Motette *Beata Dei genitrix* (in der von G. Forster bei Petrejus herausgegebenen Sammlung), und es lassen die Züge dieser schönen Composition fast mit Gewissheit annehmen, dass Lheritier unmittelbar aus Josquin's Schule stammt. Eine andere Motette derselben Sammlung *Senex puerum portabat* hat wiederum mehr den französischen Charakter, aber diesen in seiner liebenswürdigsten Gestalt; es können sich nicht eben viele Tonwerke jener Zeit mit ihr an milder Schönheit messen. Entschieden niederländisch ist eine in der genannten Sammlung enthaltene fünfstimmige sehr stattliche Motette *Regnum mundi et omnem ornatum ejus contempsi*. Die ganz vorzüglichen Motetten im ersten Buche der vierstimmigen Motetti del frutto, Werke voll Leben und Geist: *Alma redemtoris, Beata es virgo Maria, Ave virgo gloriosa* und *Ascendens Christus*[1]) erinnern vielfach an Antonius de Fevin und an Mouton und durch diese wieder an Josquin. Von den Compositionen des Meisters in den Mot. della corona war schon vorhin die Rede. In Jacob Junta's Fior de motetti haben zwei Motetten Lheritier's Aufnahme gefunden: *In te Domine speravi* und *Usque quo Domine*[2]) — zwei andere Motetten *Cum rides* und *Nigra sum sed formosa* im achten Buche von Attaignant's Motettensammlung, im Psalmenwerke des Petrejus zwei Psalmen.

Ein guter, ihm ähnlicher, aber schon ganz entschieden in die französische Schule hinübergreifender Meister ist Hilaire Penet. Von ihm findet sich im ersten Buche der Mot. della corona die Motette *Ascendens Christus in altum* und in Forster's

1) Eine ganze Reihe wohlklingender Quintparallelen in der letztgenannten Motette ist in ihrer Art eine Merkwürdigkeit.

2) Fétis erwähnt (Biogr. univ. 4. Band S. 304) dieser beiden Motetten und bemerkt über jene Sammlung: „dédié au cardinal Pampo Colonna.“ Die Dedication lautet aber wörtlich so: „Reverendiss. ac. illustriss. Domino D. Pompeio Columnae, TT. SS. XII. Apostolorum Cardinali inclyto Franciscus Seraphin S. P. D.“

Sammlung eine andere *Descendit angelus Domini ad Zachariam* — schöne, geschmackvolle Arbeit. Auch Pierre Attaignant und Jacob Modernus haben in ihre Motettenwerke Compositionen Hilaire's aufgenommen.

Von Andreas de Sylva[1]) (Silvanus) ist völlig zweifelhaft, welcher Nation er angehörte. Fétis bestreitet lebhaft, dass er etwa Dubois geheissen, weil Attaignant in seinen Drucken immer die französischen Namensformen beibehält, den Namen dieses Componisten aber im dritten Buche seiner Motettensammlung, im vierten Buche seiner sogenannten Moduli und im zwölften seiner Mariengesänge (XVII musicales ad virginem Christiparam salutationes) immer und überall de Silva schreibt. Fétis meint, er könne allenfalls ein Deutscher gewesen sein, „von Wald" geheissen haben und im Schwarzwald („dans la forêt noire") geboren worden sein — daher der Name! Aber „von Wald" hat in Deutschland seit den Zeiten der Schlacht im Teutoburger Walde bis auf diesen Tag kein Mensch geheissen und es gibt in Deutschland noch mehr Wälder als „la forêt noire". Könnte der Tonsetzer nicht etwa „van Bosch" geheissen haben und ein Niederländer gewesen sein, oder aber ein Spanier, da der Name de Sylva in Spanien in der That vorkommt.[2]) Theophil Folengo nennt in den bekannten Versen unter den Sängern der Capelle Leo X. einen Silva. Mag de Sylva welcher Nation immer angehören, in seinen Compositionen ist er ein richtiger Niederländer. Man findet sie in den vorhin erwähnten Drucken Pierre Attaignant's und in den Motettenwerken von Modernus, Gardano und Phalesius; Petrucci hat von ihm eine einzige Motette *Laetatus sum in his* im ersten Buche der Motetti della corona. Das erste Buch des grossen Psalmenwerkes von Montanus und Neuber enthält auch nur einen einzigen Psalm von ihm *Verba mea auribus*, (im grossen Psalmenwerk von Petrejus ist er gleichfalls vertreten) seine Werke haben Gehalt und Bedeutung. Die Cantiones Select. ultra centum bringen eine dreistimmige, ganz kurze, aber fein durchgebildete Motette *Fac mecum signum in bonum.* Gelegentlich vorüberschlüpfende noch etwas alterthümliche Wendungen abgerechnet, blickt de Sylva schon stark in die nächstfolgende Periode

1) Fétis sagt: A. de Sylva sei einer der Interlocutoren in Virdung's „Musica getutscht". Das ist nicht ganz genau, denn Virdung bezeichnet den betreffenden Interlocutor bald nur einfach mit A, bald nennt er ihn „Alexander". Wohl aber sagt Virdung in der Vorrede: „hab ich gedacht ain klains tractetlein auss dem gantzen Buch ausszeziehen, ainen guten Freund genannt Andreas Silvanus zu lieb und dienst". Hiernach ist es die Frage, ob der Sylva in der Capelle Leo X. mit diesem guten Freunde Virdung's eine und dieselbe Person sei, denn von Rom nach Amberg ist ein grosses Stück Weges.

2) Ich selbst kannte einen Grafen dieses Namens aus Spanien.

Gombert's Richafort's u. s. w. Dass er sich aber auch auf die künstlichen Seltsamkeiten im Sinne der eben abgelaufenen Zeit recht wohl verstand, zeigt jene von Glarean erwähnte Messe, in der de Silva[1]) das Lied *Malheur me bat* mit dem Quintensprunge e—h (mi-mi) benutzte, um über einen aus dem Liedmotive gebildeten, in diesem Pentachord sich bewegenden, kurzen, im Discant immerfort wiederholten Cantus firmus eine ganze dreistimmige Messe zu componiren. Glarean theilt einige Sätze daraus mit. Der Componist löset sein Problem in der That mit Geschick und Leichtigkeit, scheint aber diese Messe, wie aus Glarean's Andeutung zu schliessen ist, überhaupt mehr nur als eine musikalische Studie ausgearbeitet und angesehen zu haben.

Neben de Sylva wäre zunächst etwa zu nennen Noël Baldouin (an der Kirche Nôtre dame zu Antwerpen 1513—1518 Musikmeister, starb 1529), von dem übrigens nur eine geringe Anzahl von Compositionen vorliegt. Eine interessante Thatsache, welche beweist, wie Baldouin's Compositionen lange nach seinem Tode noch in Ehren blieben, ist der Umstand, dass der mit den Jahreszahlen 1565—1568 bezeichnete Codex N. 22 des päpstlichen Capellenarchives sechs Messen von ihm bewahrt. Die unschätzbare Kriesstein'sche Sammlung der Cant. ultra centum enthält ein schönes fünfstimmiges Gebet *Sum tuus in vita, tua sint mea funera Christe;* das Psalmenwerk von Montanus und Neuber den Psalm CXLIV *Exaltabo te Deus* (eine bedeutende, gross angelegte Composition); die Motetti della corona haben im letzten Buche eben diesen Psalm und eine Marienmotette *O pulcherrima mulierum;* die Selectissimae Symphoniae von Montanus und Neuber eine vierstimmige Motette *Quam pulchra es.*[2])

Forster bringt in dem fünften Theile seiner grossen Liedersammlung (N. 38) eine fünfstimmige Bearbeitung des deutschen Liedes „Ach Gott wem soll ich's klagen das schwere Leiden mein" mit der Namensbezeichnung: No. Bauldweyn. Die Liedmelodie ist sehr geschickt zum Canon all' unisono geformt und die Composition entschieden niederländisch; sie könnte als Beleg gelten, dass die niederländischen Meister gelegentlich auch nach auswärtigen Liedweisen griffen, wenn nicht eine Nummer der Souter liedekens „ryck god wien sol ick clagen dat heyme-

1) „κύριε trium vocum cum Osanna Andreae Sylvani" Dodecach. S. 432. Glarean bemerkt: „missam instituit, in qua cantus in hac diapente identidem unus per omneis missae partes incedit, sumptus ex vulgatissima cantilena *Malheur me bat*".

2) Der Codex Manuscr. Nr. 7 in München enthält noch von Noël Bauldewiyn: Missa: *Miyn liefkens brayn oghen,* 4 vocum und im Codex 88 derselben Bibliothek: *Salve Regina* super: *Je n'ay deul*, 6 vocum in vier Theilen. Kade.

lick liden myn" (im „vyfde musyck boexken" zum 67. Psalm benützt) bewiese, dass dasselbe Lied mit gleicher Melodie auch in den Niederlanden heimisch war. Eine mit dem Namen „Noe" bezeichnete sechsstimmige Motette ad aequales voces *Tu Domine universorum* in Kriesstein's Cantiones septem etc. vocum dürfte ihm wohl angehören.

Pierre Rousseau genannt Petrus Rosellus hat in Rhau's Opus decem missarum eine rein und gut geführte, angenehm klingende, wenn auch nicht sonderlich tiefe Messe über das Lied *Baisez moi,* eine zweite findet sich in A. de Antiquis' Opus quindecim missarum. In Rhau's Bicinien ein zweistimmiges „Benedictus".

Von Samson oder Sampson hat Rhau eine Messe über das Lied „Es solt ein megdlein holen wyn", an dem er besonderes Wohlgefallen gehabt zu haben scheint, da er es auch weltlich als Lied (bei Forster) bearbeitet hat. Es bedeutet weder geistlich noch weltlich sonderlich viel. Zweistimmiges von ihm in Rhau's Bicinien; auch etwas in der Motettensammlung von Petrejus. Er soll eine Zeit lang in Deutschland gelebt haben.

Peletier ist fast nur durch die dreistimmigen Chansons in den Canti ultra cent. bekannt. *Si mon malheur* und *Souvent amour;* ferner durch unbedeutende Canzoni francesi zu zwei Stimmen, welche zusammen mit ähnlichen Stücken Sermisy's und le Herteur's Ant. Gardano 1537 in Venedig druckte. Auch in Rhau's Bicinien und im 13. Buche der grossen Sammlung von Chansons, die Pierre Attaignant herausgab, kommt Peletier vor.

Bedeutender als die Vorgenannten ist Franciscus de Layolle, den sie in Florenz Francesco dell' Aiolle nannten, wo er unter andern Benvenuto Cellini's Musiklehrer wurde, und wo Andrea del Sarto sein Bildniss in seiner Darstellung der drei Könige im Kreuzgange der Annunziata angebracht. Er ist ein tüchtiger Meister im niederländischen Sinne, seine Messe über das Lied *Adieu mes amours* ein merkwürdiges Werk. Das Lied selbst (von dem sich im Codex N. 2794 der Riccardiana zu Florenz eine Bearbeitung von Josquin findet) ist nichts weniger als ein schwärmerisches Liebeslied: „adieu mes amours — se l'argent du roy ne vient plus souvent". Layolles nimmt die ersten fünf Noten der Melodie g, b, a, g | $\bar{d}$ und macht daraus in mannigfacher rhythmischer Anordnung den Tenor (ähnlich wie Josquin in seiner Messe *La sol fa re mi,* oder Pierre de la Rue auf der kurzen Notengruppe des „Cum jocunditate"). Die Messe ist zweimal gedruckt, einmal in Petrejus' Liber quindecim missarum, das zweitemal in Jacob Modernus', wie in der Vorrede gesagt wird, von Layolle redigirtem Liber decem missarum (1540), welch' letztere Sammlung von ihm ausserdem zwei Messen

enthält, deren Titel sehr wunderlich contrastiren: *O salutaris hostia* und *Ce facheux sots*. Motetten von Layolle findet man in den unerschöpflichen Motettensammlungen von Modernus und Petrejus, besonders der erste Herausgeber scheint für den Meister viel Vorliebe gehabt zu haben. Ein sechsstimmiger Psalm *Memor esto verbi tui* findet sich im grossen Psalmenwerke von Montanus und Neuber; in Petrejus' „Selectissimarum mutetarum quatuor vocum tomus primus" drei bedeutende Motetten: *Libra me Domine, Inter natos mulierum* und *Nigra sum sed formosa;* die erste hat (vorzugsweise durch wirksame Anwendung von Dissonanzen) schon jenen bittern, flebilen Zug, den nachmals auch die italienischen Meister der goldenen Zeit (z. B. Felice Anerio) dem Libera gaben; die zweite, zu Ehren des Stadtpatrons von Florenz, wahrscheinlich für irgend eine festliche Aufführung und ungewöhnlicher Weise für vier Frauen- oder Knabenstimmen componirt, ist in ihrem lichthellen Colorit eigenthümlich schön. Weniger Bedeutendes in Rhau's Bicinien, die sich überhaupt ausnehmen wie ein magerer Abhub von der reichen Tafel der grossen Meister. Bemerkenswerth ist, dass Layolle auch schon unter den Madrigalisten erscheint: Gardano hat zwei seiner Madrigale (und ein dreistimmiges Agnus dei) zusammen mit den berühmten Madrigalen Jacobus Arcadelt's gedruckt (im ersten und dritten Buche). Eine kleine Merkwürdigkeit ist ein aus Layolle's Florentinerzeit herrührendes italienisches Liedchen für drei Stimmen *Questo mostrarsi lieta* mit dem Namen F. Aiolle in der alten Liederhandschrift Professor Abramo Basevi's zu Florenz. Es ist italienisch angelegt, hat aber eine stark niederländische Färbung und ist von kräftiger Harmonie, ein kleines Cabinetstück, das aus den übrigens schätzbaren Arbeiten der Bartolomeo Organista di Florenzia, Bernardo Pisano, Alessandro Fiorentino u. s. w. bedeutend herausleuchtet. Der Florentiner Organist Bartolomeo hat dasselbe kurze Poem in Musik gesetzt (und als Seitenstück dazu ein *Questo mostrarsi adirata*); sein Stück hat nicht die entfernteste Aehnlichkeit mit dem Layolle's, so dass man sieht, es liegt hier keine gemeinsame toscanische Volksmelodie, sondern eine beiderseits frei erfundene zu Grunde.[1]) Uebrigens hat merkwürdigerweise auch Bartolomeo's Stück etwas Niederländisches, vom sechsten Takte an bringt er sogar fugenmässige Eintritte der drei Stimmen. Ein Aleman Layolle, Sohn des Meisters

1) Der in der fürstlich Wallerstein'schen Bibliothek zu Mairingen aufbewahrte Codex: Contrapunctus etc. 1528, gross Folio, enthält unter andern auch zwei Sätze von Fr. Layolle, nämlich: *Media vita* für vier untere Stimmen (ad aequales) mit dem *Cantus firmus* im Tenor (69 Takte) und dann: *Salve virgo singularis* ebenfalls für vier tiefe Stimmen mit dem Ritualmotiv im Tenor, (47 Takte). Kade.

Franciscus, wäre vergessen, hätte er nicht, wie aus einem Hefte Notizen von der Hand Benvenuto Cellini's, welches in der Riccardiana zu Florenz aufbewahrt wird, zu entnehmen ist, im Jahre 1570 der damals sechsjährigen Tochter Benvenuto's Liparata (so genannt nach St. Liparata oder eigentlich Reparata, der Schutzheiligen von Florenz) täglich eine Clavierstunde gegeben, wofür er als Honorar monatlich einen — halben Scudo erhielt![1])

Sollte man es aber glauben, dass ein so ernster Meister wie Layolle (der Vater) in einem edeln Werke, wie die Messe *O salutaris hostia,* statt beim Pleni dem Discant einfach ein „Tacet" hinzuschreiben, es in den Scherz kleidet: „Pleni est devenu gendarme, il est a l'escoute" und weiterhin: „Secundus Agnus a bon droit ne sçait que dire." Und hier sind es keine Copistenwitze, denn Layolle hat den lib. decem miss., in dem jene Messe vorkommt, wie ja der Drucker Modernus in der Vorrede ausdrücklich bemerkt, selbst redigirt und revidirt. (Beiläufig gesagt, wimmeln auch die, gleichfalls bei Modernus gedruckten, höchst ernsten und wahrhaft schönen Messen und Magnificat des Pierre Colin von solchen Tacet-Possen — z. B. in einem Magnificat: „Esurientes, noli me tangere," in der Messe *Regnum mundi:* „Benedictus a congié d'aller boire" (!), in der Messe *Christus resurgens:* „Pleni a la langue coupée" u. s. w.). Jenem selbst redigirten Messenbuche hat Layolle auch drei eigene, bedeutende Motetten beigegeben: *Stephanus autem* (als Anhang zu Moulu's Stephansmesse), *Libera me Domine* (ein anderes Stück, als das vorhin erwähnte) und *Beata Dei genitrix.*

Entschieden in diese Periode müssen wir auch noch Pierre Molu oder Moulu, einen geschickten Schüler Josquin's, einreihen. Seine Missa *Duarum facierum,*[2]) die man nach Belieben mit oder ohne Pausen singen kann, ist ein sinnreiches, in seiner Art interessantes Stück, in beiden Gestalten ganz wohlklingend, freilich aber auch in keiner von beiden sonderlich bedeutend. Eine andere Messe *Stephane gloriose* in Jac. Modernus' Liber decem missarum, ausserdem Motetten in seiner Sammlung wie in

1) Früher, 1561, war Aleman Organist zu St. Dizier in Lyon; so wird er nämlich in seinen in jenem Jahre bei Simon Gorlier erschienenen „Chansons et Vauxdevilles à quatre voix" bezeichnet. (Siehe Fétis, Biogr. univ. Band 5 S. 235.

2) Fétis sagt (Biogr. univ. 6. Bd. S. 218): sie sei über die „chanson vulgaire *à deux visages et plus*" componirt!! Aber im Petrejus'schen Liber XV. Missarum heisst es von *ihr*: „Missa duarum facierum et plus, canitur *enim* vel cum pausis vel sine pausis". Die „zwei Gesichter und mehr" bezeichnen also nur das verschiedene Aussehen. Dabei hat die Messe das Motto „*Tolle moras placido maneant suspiria cantu*". Hermann Finck theilt in seiner Pract. mus. das erste Kyrie mit demselben Motto mit, ohne Werk und Autor näher zu bezeichnen.

jener des Phalesius und Attaignant (Charwochen Offizien, darin zwei Nummern von Molu „In pace“ und „Ne projicias“).

Moulu's Compositionen haben noch ihre grillenhaften Züge: in jener Messe *Stephane gloriose* z. B. ahmt er mit einigen Modificationen die Anlage des Josquin'schen *La sol fa re mi* oder des *Cum Jocunditate* Pierre's de la Rue, oder Layolle's *Adieu mes amours* nach. Besonders scheint ihn auch das Kunststück angemuthet zu haben, denselben Satz mit mehr oder weniger Stimmen singen zu lassen, denn auch in dieser Stephanusmesse heisst es beim zweiten Agnus: „Duo *vel non*“ und „Tenor: Secundus Agnus tacet *vel non*. Die ganze Messe hat einen ähnlich phantastischen Reiz, wie etwa z. B. die kaleidoskopischen Fensterrosen der gothischen Dome: reichste Formenspiele aus strengster Grundformel entwickelt.

Wir mögen diese Periode nicht besser schliessen als mit dem glänzenden Dreigestirn, Antonius de Fevin, Carpentras und Johannes Mouton. Ihnen wäre auch noch der herrliche Heinrich Isaak beizugesellen, wäre dieser wunderbare, deutsch-innig fühlende, ernst und grossartig denkende, mit niederländischer Technik, und hinwiederum mit echt deutscher und mit italienischer, und stets meisterhaft arbeitende, man könnte sagen „kosmopolitische“ Tonsetzer unter die deutschen Meister einzureihen, zumal er in Deutschland am einflussreichsten gewirkt hat und sich in dem genialen Ludwig Senfl von Zürich, seinem Schüler, gleichsam verjüngte. Auch Adrian Willaert würde hierher gehören; es geht aber nicht wohl an, diesen grossen Meister anders als im Zusammenhange mit der venezianischen Schule, die er gründete, zu betrachten.

Wer nun den ersten der oben Genannten, wer Antonius de Fevin als Lehrer gebildet, ist nicht bekannt, aber sicher ist es, dass Josquin sein glänzendes Vorbild gewesen, dem er nacheiferte („Felix Jodoci aemulator“ sagt Glarean), nicht in ärmlicher Nachahmung einzelner Züge,[1]) nicht im Entlehnen von Einfällen, sondern wie sich der edle Geist am edlen Geiste entzündet, wie sich der Demant nur durch den Demant schleift. Der herkömmliche Passus „er sei ein glücklicher Nachahmer Josquin's“ gewesen, ist ganz entschieden zurückzuweisen. Antonius war ein reichbegabtes Talent, leider aber die Zeit seines Wirkens eine nur kurze. Denn dass er jung starb, ist wohl sicher. Glarean braucht für ihn 1547 den Ausdruck „der edle Jüngling“ (egregius juvenis). Antonius de Fevin wandelte aber schon 1516 nicht mehr unter den Lebenden. Beweis dessen die Ambraser

1) Doch kommen Züge vor, wie der Schluss des ersten Kyrie der *M. mente tota* mit dem echten „josquin'schen Sehnsuchtsblick“.

Messen. Diese prachtvollen Codices sind nicht später als in dem gedachten Jahre geschrieben. Nun steht aber bei der Messe *O quam glorifica luce* der Beisatz „Anthonius de Feuin pie memorie †“ und bei der Todtenmesse, deren Initialen der Schreiber so grauenhaft mit Todtensärgen, Todtenknochen und Todtengerippen auf schwarzem Grunde ausgestattet hat, „Antonius Feuin pie memorie †“. Der eine Codex trägt die wichtige Bezeichnung „Karolus Archidux Austrie Dux Bourgundie princeps Castelle etc.“ Karl V., geboren am 24. Februar 1500 zu Gent, trat nach zurückgelegtem vierzehnten Jahre die Regierung der Niederlande an, folglich durfte er sich Dux Burgundiae nennen. Nach dem Tode Philipp's am 23. Januar 1516 fiel ihm die Regierung der gesammten spanischen Reiche als König zu; früher hatte ihm nach seiner Grossmutter Isabella blos Castilien und damit der Titel Princeps Castiliae (Castellae) gebührt. Folglich ist jener Codex nicht vor dem 24. Februar 1514 und nicht nach dem 23. Januar 1516 geschrieben. Dass die beiden anderen aber gleichzeitig sind, zeigt die übereinstimmende Gleichheit der Ausstattung. Nimmt man nun an, jener Zusatz sei unter dem frischen Eindruck des Verlustes gemacht, Fevin etwa 1514 oder 1515 gestorben und habe das Alter von 24 oder 25 Jahren erreicht: so kann man folglich annehmen, er sei um 1490 und zwar, wie schon erwähnt, zu Orleans geboren worden. Petrucci scheint durch den Ruf des Antonius de Fevin veranlasst worden zu sein, zu Fossembrone 1515 den Druck eines ganzen Buches seiner Messen zu unternehmen; es scheint aber auch, dass er nur drei Messen aufzutreiben vermochte: *Sancta trinitas*, *Mente tota* und *Ave Maria*, daher er, um die herkömmliche Fünfzahl zu ergänzen, zu der Messe *Le vilain jalois* von Robert de Fevin und der Missa *Quarti toni* von P. de la Rue griff. Andreas de Antiquis' Liber quindecim missarum enthält abermals die *Ave Maria*-Messe und die Messe *Mente tota*, ausserdem eine fünfstimmige *Missa de feria*. Die Ambraser Messen enthalten, ausser den vorhingenannten beiden, noch die Messe *Mente tota*. Die Münchener k. Bibliothek besitzt eine sonst nirgends vorkommende *Salve sancta parens*, ferner abermals die Messe *De S. Trinitate* (Codex VII und LVIII). Somit sind nur wenige Messen nachweisbar, diese eben viel begehrt und öfter reproducirt, ein neuer Beweis für die kurze Lebensdauer des Componisten. Sie tragen den Feuerzug des Genies und die volle Reife der Meisterschaft. „Kaum kenne ich“ ruft Glarean „etwas anmuthiger Klingendes (concinnius) als die Messe *Ave Maria*“, und er hat vollkommen Recht. Aber man könnte dasselbe von der Messe *De S. Trinitate*, von der Messe *Mente tota* und von jeder, selbst von der grösser angelegten *De Feria* sagen, und nur das *Requiem* wäre auszunehmen, wo Fevin ab-

sichtlich hart wird. Damit wäre vielleicht Fevin's Eigenthümlichkeit am besten bezeichnet: was er berührt, gestaltet sich ihm zu eigenthümlicher Anmuth. Selbst eine „Fuga“ (Canon), vier Stimmen aus einer, obendrein Schlüsselcanon, wie die vier vorgezeichneten Schlüssel zeigen, mit dem Texte „Quae est ista quae processit“ (in den Cant. select. nec non familiariss. ultra centum) geräth zu ganz entschiedenem Wohlklange, und die kurze wunderschöne Motette derselben Sammlung *Descende in hortum meum* gehört zu dem Ausdrucksvollsten, was die Musik vor Palestrina aufzuweisen hat. Neben den Messen sind Fevin's Hauptwerk Lamentationen, welche zusammen mit denen des Pierre de la Rue u. A. bei Montanus und Neuber, ein zweitesmal 1557 bei Adrian le Roy und Robert Ballard gedruckt wurden. Meisterhafte Arbeit einigt sich hier wiederum mit jener eigenthümlichen Anmuth, mit Wohlklang und der tiefsten Empfindung. Die trefflichen Lamentationen P. de la Rue's und Carpentras' erscheinen im Vergleiche dagegen trüb, düster und schwer. Die prachtvolle Modulation von F-dur nach A-dur und zurück nach F-dur (in unserer Sprache zu sprechen — Fevin zeichnet die entscheidenden ♯ ausdrücklich bei) bei den Worten „Omnes amici ejus spreverunt eam et facti sunt ei inimici“ muss den Zeitgenossen getönt haben wie ein Klang aus einer neuen Welt. Wundersam trägt Alles die Färbung der bekannten kirchlichen Lamentationen; es ist gerade der rechte Ton getroffen: da wechseln in wirksamster Weise vier-, drei- und zweistimmige Sätze, einfach Note gegen Note und wiederum in reicher contrapunktischer Verwebung — das Ganze ein grosses Kunstwerk.

Von Fevin's Motetten enthält das erste Buch der Motetti della corona sechs: *Nobilis progenie, nobilior fide; Benedictus Dominus Deus; Sancta Trinitas unus Deus; Gaude regina Francorum corona; Tempus est ut revertar* und *Egregie Christi confessor*. P. Attaignant hat von Fevin ein Magnificat. Einiges auch in den Bicinien Rhau's. Weltliche Lieder von A. de Fevin sind weder gedruckt noch überhaupt bekannt.[1]) Die Fugger'sche Handschrift der Wiener Hofbibliothek (A. N. 35 E. 133) enthält die eben erwähnte Motette *De Ascensione* „Tempus meum est ut revertar“, die andere schöne Handschrift, welcher das Discantheft fehlt, die Motetten *Nesciens mater virgo* und *O pulcherrima*.

Neben dem glänzenden, liebenswürdigen Anton de Fevin steht in erster Grösse der Meister Eleazar (Elziarius) Genet,

1) Fétis irrt, wenn er sagt: „Il y a aussi des chansons françaises de ce musicien dans le recueil intitulé *Selectissimae nec non familiarissimae Cantiones ultra centum*, *Kriesstein* 1540; denn diese Sammlung enthält von A. de Fevin nur die Motette *Descende in hortum meum* und die Fuga *Quae est ista*“.

genannt Carpentras. Seine Musik steht ganz eigen und wundersam an der Grenze von alt und neu. — Carpentras war schon in der Capelle Leo X., der ihm im Jahre 1518 die Würde eines Bischofs verlieh, dann aber zu einer diplomatischen Sendung nach Avignon verwendete. Erst unter Clemens VII. kehrte Carpentras nach Rom zurück; seine Collegen begrüssten ihn, indem sie in der Charwoche in der Sixtinischen Capelle seine Lamentationen sangen. Carpentras, der sein Werk seit mehreren Jahren nicht gehört, fühlte sich (wie der echte Künstler so oft) nicht mehr befriedigt. Er unterzog die Lamentationen einer gründlichen Umarbeitung und widmete sie in dieser neuen Gestalt dem Papste, indem er sie mit (wohl selbstgedichteten) lateinischen Distichen begleitete.[1] Er erzählt die Begebenheit selbst in der Vorrede. Minder erfreulich ist was er in der Vorrede seiner Messen zu erzählen hat: „Es sind schon fünf Jahre, heiliger Vater“ (redet er Clemens VII. an, die Datirung ist vom Jahre 1532),[2] „seit eine wie mir scheint, früher nicht erhörte Krankheit, die ich für eine schwer-bedenkliche halten muss (morbus quem pene sonticum vere dixerim), plötzlich meinen Kopf, diesen edelsten Theil des Körpers, ergriffen hat, indem mein Gehör von unaufhörlichem Gezische gequält und mein Gehirn wie von sausenden Stürmen beunruhigt wird. Vergebens habe ich ärztliche Hilfe gesucht“ u. s. w. Um sich zu trösten, componirte er jene Messen und hatte Geistesstärke genug, trotz jener unleidlichen Störung, darin wahre Meisterwerke zu schaffen.

Die Arbeiten Carpentras' findet man alle oder fast alle beisammen, wie nicht leicht die Werke eines anderen Meisters. Wilhelm de Channay gab sie in Avignon in vier ganz gleich ausgestatteten Bänden heraus: die Messen, die Hymnen für das Kirchenjahr, Lamentationen und Magnificat. Die Wiener Hofbibliothek besitzt sie in einem herrlichen Exemplare, zusammen in einen grossen Folioband gebunden. Da ist nun ein Schatz von Musik, aber er will gehoben sein. Man gewinnt endlich von dem Meister daraus folgendes Bild: Capentras geht überall mit höchstem Ernst an seine Aufgabe, aber er will eben auch, dass man mit vollem Ernst an seine Musik herankomme. Ein leicht zugänglicher Meister ist er keineswegs. Die Stimmen, wie sie Carpentras führt, haben durchaus keinen leichten Schritt und Gang, aber dafür einen desto energischeren. In den Messen, die im gemischten Contrapunkt gesetzt sind, geht jede Stimme, wie ein gewappneter Kämpe, stark und fest vor sich hin, als wäre die

1) Man mag sie bei Fétis 3. Bd. S. 447 nachlesen.

2) Somit befiel ihn das Uebel 1527, im Jahre des schrecklichen Sacco de Roma.

Bahn nur für sie, und doch vereinigen sich alle zusammen in steten wechselseitigen Beziehungen zu einem höchst lebensvollen Ganzen. Man kann nicht sagen, diese Messen seien im Geschmacke Josquin's oder Pierre's de la Rue oder wessen sonst (selbst eine directe Reminiscenz im zweiten Kyrie der eben genannten Messe an den Schluss des Gloria der Josquin'schen Pange Lingua-Messe nimmt sich in dieser Umgebung und Beleuchtung ganz anders aus); sie sind ganz eigene Werke, für welche ein Gegenbild so leicht nicht zu finden sein möchte. Ihr Grundzug ist der einer ernsten, strengen Würde, sie haben sogar für die erste Bekanntschaft mit ihnen nicht gerade viel Gewinnendes, bis man ihren hohen Werth mehr und mehr schätzen lernt. Ihre Titel sind: *Se mieulx ne vient*; *A l'ombre d'un buissonet*; *Le coeur fut mien; Forseulement* (nicht über das bekannte Lied); *Encore iray ie iouer*.

Die Hymnen behandelt Carpentras, der Bischof, mit wahrer Ehrfurcht, wie Reliquien oder sonst geweihte Sachen. Der sorgsam beibehaltene Cantus firmus wird mit energisch contrapunktirenden Stimmen eingefasst und geschmückt. So sind auch die Lamentationen und die Magnificat (denen übrigens einige andere Mariengesänge, *Alma redemtoris, Ave regina, Salve regina* und *Regina coeli laetare,* beigegeben sind) grosse und ernste Kunstwerke, hochfeierlich, wenn auch schwer in der Schreibart. Die Lamentationen gleichen zum Theile einem trefflichen, in würdigem Vollklange ausgeführten Falso-Bordone; sie gehen in schweren, dunkeln Trauergewändern einher, und manche Stellen klingen in ihrer Einfachheit herzerschütternd wie kaum in einem andern Lamentationenwerke: so die Worte „Et lacrimae ejus", von denen der Componist gar nicht wegkommen kann und sie, wie selbst vor Mitleid weinend, immerfort in bitterer Steigerung (übrigens in ganz simpeln Gängen von Sextaccorden) wiederholt. Die Sänger der päpstlichen Capelle hatten ganz Recht, wenn sie einiges Bedenken trugen ein so ehrwürdiges, echt kirchliches Kunstwerk ein- für allemal bei Seite zu legen, als es 1587 den Lamentationen Palestrina's weichen sollte. Kein Zweifel, dass die wundervolle Schönheit der letzteren den älteren Meister weit überglänzt, aber das treffende Wort Goethe's, womit er Hans van Eyck und Phidias mit einander in Frieden setzt, gilt auch hier: „ihr müsst, so lehr' ich allsogleich, einen um den andern vergessen, das ist die Kunst, das ist die Welt, dass eins um's andere gefällt." Wer Palestrina nur herbeiruft, damit er Carpentras mit ihm todtmache, leistet damit weder der Kunst noch der Welt einen sonderlichen Dienst.[1]) Sonst finden sich von Carpentras

1) Man sehe den Artikel „Genet" bei Fétis.

gelegentlich einzelne Motetten: im ersten Buche der Motetti della corona die Motette *Bonitatem et disciplinam,*[1]) im dritten der Psalm *Cantate Domino canticum novum*, im vierten ein *Miserere*, im dritten Theile des Montanus-Neuber'schen Psalmenwerkes der Psalm *Legem pone mihi Domine,* im zweiten Theile des Petrejus'schen derselbe Psalm und *Bonitatem fecisti cum servo tuo* — Arbeiten, die noch mehr den allgemeinen niederländischen Schulcharakter zeigen.[2])

Johannes Mouton dankte seine Bildung dem Meister Josquin, der ihm wie ein unschätzbares Erbe übergab was er nach gewiss erst jahrelanger treuer Arbeit an höher und klarer gewordener Kunst errungen. Wir erkennen in Mouton's Werken den Josquin der Messe *Da pacem,* der Motette *Domine ne in furore* und anderer ähnlicher Werke völlig wieder. Er ist eben so wenig, wie A. de Fevin, ein blosser Nachahmer oder ein blosser fortgesetzter Nachhall Josquin'scher Kunst; er ist ein mächtiges, urkräftiges Talent, das auf eigenen Füssen steht, und wenn er im Allgemeinen genommen seinem Meister zum Verwechseln ähnlich sieht, so sind die feineren und einzelnen Züge bei ihm doch so bestimmt und individuell ausgeprägt, dass z. B. bei jener streitigen Motette *Quam pulchra es* mit Bestimmtheit behauptet werden kann, sie gehöre nicht Josquin, sondern ihm an. Manche Werke machen davon freilich eine Ausnahme. Die Messe *Tua est potentia* insbesondere gleicht den Messen aus Josquin's mittlerer Zeit bis zur vollkommensten Täuschung; man wird eine solche Palingenesie des Meisters im Schüler nicht leicht ein zweitesmal finden. Was an Mouton's Compositionen vor Allem erfreut, ist ein Zug von gesunder Kraft und Frische. Die Stimmen sind meisterhaft geführt, lebendig und ausdrucksvoll in ihren Motiven. Die Erfahrungen, welche die tägliche Uebung lieferte, haben hier schon wieder neue Früchte getragen: Mouton ist mit Quintparallelen, mit dem Gebrauche des fa fictum und ähnlichen Dingen weit vorsichtiger als irgend einer seiner Vorgänger, vorsichtiger als sein Lehrer Josquin. Dabei ist aber sein Tonsatz nicht im Mindesten ängstlich, er bewegt sich frei und energisch. Kräftiger Wohlklang ist das Resultat. Von den eigentlichen „Künsten" scheint Mouton nur gerade so viel gehalten und geliefert zu haben als vor der damaligen Welt zur Beglaubigung der erlangten vollen Meisterschaft eben unentbehrlich war. Sein berühmtes *Salve mater salvatoris* mit dem „Duo adversi adverse in unum" ist end-

1) Nicht „bonitatem fecisti cum servo tuo", wie Fétis schreibt. Man wird es am Ende beim Himmel müde, dem alten Herrn ewig corrigirend über die Schultern in sein Buch hineinzuschauen.

2) Diesem Verzeichniss ist noch die Motette: *Jubilate Deo omnis terra*, 4 vocum; Codex 58 der Maglibecchiana, Florenz, beizufügen. K.

lich doch nichts weiter als ein rückläufiger Canon bei gestürztem Blatte, mit frei contrapunktirenden Stimmen begleitet. Bedeutender jedenfalls ist sein *Nesciens mater* (in den Cant. select. ultra centum,[1]) auch bei Glarean)[2]), aus dessen vier Stimmen sich durch einen Nachahmungscanon in der Oberquinte vier andere entwickeln, wodurch das Ganze achtstimmig wird — und der Tonsatz gleichsam sein Spiegelbild in helleren Farben über sich wirft — es ist ein in seiner Art erstaunliches Stück, zumal die Harmonie durchaus sehr wohltönend und die Führung der Stimmen ganz frei von jeglichem Zwange ist.

Noch schwerer in's Gewicht als solche Proben meisterhafter Gewandtheit fallen die Züge von Geist und von höherer — als blos contrapunktischer — Auffassung der Aufgaben, wo denn Mouton freilich an seinem Lehrer ein herrliches Vorbild hatte. Mouton hat eine Auferstehungsmotette componirt *Surgens Jesus a mortuis* (in den Concentus octo, sex etc. vocum des Philipp Ulhard) voll Festfreude, ein wahres Osterstück, und doch ist der Gang hochfeierlich. Wie nun aber der Text mosaikartig aus den Details der evangelischen Erzählungen zusammengesetzt ist (dazwischen immer der Jubelruf des Alleluja), illustrirt Mouton völlig die Erzählungen ohne eigentliche Malerei und ohne irgend einen nach dramatischer Musik deutenden Zug — er gleicht einem geistvollen Erzähler, der, ohne in Declamation und schauspielerhafte Gesticulation zu verfallen, im blossen einfachen Vortrage durch leichte Betonungen u. dgl. belebt und anschaulich macht was er erzählt. Stellen, wie das „orto jam sole" mit seiner geschmackvollen melodischen Wendung, wie der gesteigert betonte Engelgruss „Ave te", wie das beschwichtigende „Nolite timere" sind in diesem Sinne bewundernswerth. Eine zweite Ostermotette *Alleluia confitemini* (ebenda) hat eine ähnliche Färbung. Die Fugger'sche Handschrift der Wiener Hofbibliothek (A. N. 35 E. 133) enthält dieselbe Motette, ausserdem eine andere *Noli flere Maria* und jene eigenthümlich schöne *Christus resurgens,* die Glarean als Werk Richafort's bringt.

Unter den Motetten von Mouton in der Venezianischen Motettensammlung des Andreas de Antiquis (1521) ist abermals eine Auferstehungsmotette *In illo tempore Maria Magdalena.* Wie man sieht, hat Mouton eine ganze Reihe solcher Osterstücke componirt. Ausserdem enthält die letztgenannte Sammlung die Motetten: *Per lignum salvi facti sumus; Felix namque es virgo; Factum est silentium; O veram cum pastoribus; Tua est potentia* (worüber Mouton eine bedeutende Messe componirte); *Salus unica*

1) N. XVII.
2) S. 466, 467.

lapsis; Jocundare Jerusalem und *Sancte Sebastiane ora pro nobis*. Petrucci hat in die Motetti della corona von Mouton nicht weniger als 21 Motetten aufgenommen — in's erste Buch: *Gaude Barbara beata; Nos qui vivimus; Laudate Deum in Sanctis*; *Ecce Maria genuit nobis; Beata Dei genitrix; Christum regem regum; Benedicta es coelorum regina; Coeleste beneficium* — in's zweite Buch: *Illuminare Jerusalem; O Christe redemptor; Corde et animo Christo canamus*; *Amicus Dei Nicolaus; Congregatae sunt gentes*; *Peccata mea Domine*; *Factum est silentium* (die bereits oben erwähnte); *Homo quidam fecit coenam; Maria virgo semper laetare; Non nobis Domine; Noe noe psallite* (Weihnachtsstück, worüber Arcadelt eine Messe componirte) — im dritten Buche: den Trauergesang auf Anna von Bretagne *Quis dabit oculis nostris*; jenes streitige *Quam pulchra es* (für gleiche Stimmen, Männerchor, wie wir sagen würden — die ganze Composition merkwürdig durch warme, stellenweise fast glühende und doch so keusche Färbung). In Petrucci's Motetti libro quarto stehen die Motetten: *O Maria virgo pia* und *O quam fulges in aetheris.* Das Novum et insigne opus musicum bringt eine evangelische Erzählung *In illo tempore accesserunt,* der Liber select. Cant. quas vulgo Mutetas vocant eine ausgezeichnet schöne Composition *Missus est Angelus Gabriel.*

Das Psalmenwerk von Petrejus enthält im ersten Theile die Psalmen *Domine Deus noster* und *Miserere mei,* im zweiten den grossen Psalm *In Exitu Israel.* Die ähnliche Sammlung von Montanus und Neuber hat es verschmäht eine Composition des berühmten Meisters aufzunehmen, dagegen diese Verleger in ihre Evangelia dominicarum et festorum dierum (1554—1556) vier vierstimmige Evangelienerzählungen Mouton's aufnahmen, die zu dem vorhin Bemerkten einen anziehenden Beleg geben. Mit eilf Motetten ist Mouton im Magnum opus continens etc. vertreten[1]. Die Motetten *Gaude virgo Catharina, Gloriosi principes* und *Jeri* hat Pierre Attaignant in seiner Motettensammlung gedruckt, ein *Pater peccavi* Jacob Modernus (Motettor. lib. I. Lyon 1532). Die defecte Handschrift der Wiener Hofbibliothek enthält von Mouton ausser den auch durch Petrucci's Drucke bekannten Motetten *Factum est silentium* und *Amicus dei Nicolaus* die ungedruckt gebliebenen: *Noli flere Maria*, *Ave fuit prima salus*; *Accesserunt ad Jesum; Laudate; Puer natus; Illuminare Jerusalem* und *Egregie Christi martyr*. Motetten bilden den Hauptfonds der Arbeiten Mouton's; in ihnen zeigt sich seine eminente Begabung im vollsten Glanze,

1) Zu vier Stimmen: *Quis dabit oculis; Elisabeth Zachariae; Dulces exuviae; Quaeramus cum pastoribus; Alleluia; Noli flere Maria; In illo tempore accesserunt ad Jesum Pharisaei.* Zu fünf Stimmen: *Per lignum; Tua est potentia; Missus est Gabriel.* Zu sechs Stimmen: *Salva nos Domine vigilantes.*

in ihnen bewegt er sich ungleich freier als in seinen Messen, bei welchen letzteren ihm, wie auch bei anderen Meistern der Fall war, Rücksichten der kirchlichen Observanz einigermassen die Hände gebunden zu haben scheinen. Seine vielleicht schönste Messe, die einen eigenthümlich idealen Zug hat, die *Missa de Sancta Trinitate,* ist merkwürdiger Weise ungedruckt geblieben, sie ist in einem der öfter erwähnten Prachtbücher der Ambraser Sammlung zu finden. Pierre Attaignant hat in seine sieben Bücher Messen von Mouton die *Missa d'Allemagne*[1]) und die Missa *Tua est potentia* aufgenommen. Der zweiten ist schon vorhin gedacht worden, die erstgenannte ist ebenfalls ein sehr tüchtiges Werk, aber auch noch in einem etwas strengen und befangenen Style componirt. In dem Liber quindecim Missarum des Andreas de Antiquis eine Messe *Alma redemtoris* und *Ditez moi toutes vos pensées,* im Liber decem Missarum des Jacob Modernus eine Messe über *Quem dicunt homines.* Petrucci druckte von Mouton 1508 zu Venedig ein Buch Messen, und 1515 zu Fossembrone eine zweite Auflage — eine Ehre, die Mouton nur noch mit Josquin theilt. Es sind fünf Messen: *Sine nomine; Alleluja; Alma redemtoris* (dieselbe wie bei A. de Antiquis); *Alia sine nomine; Regina mearum*[2]).

Die handschriftlichen Messen in Rom, München u. s. w. sind Wiederholungen einzelner von den gedruckten. Eine ungedruckt gebliebene, in der Bibliothek zu Cambrai befindliche Messe *Sine Cadentia* ist als sonderbares und kühnes Experiment bemerkenswerth. Die von Fétis auch noch citirte Messe zu fünf Stimmen *Ave regina coelorum* in der grossen Sammlung von Adrian Le Roy und Robert Ballard[3]) gehört nicht Mouton an, sondern ist von Arcadelt, und zwar über eine Motette von Andreas de Sylva componirt, so wie Arcadelt die ihr vorhergehende über Mouton's *Noe Noe* gesetzt hat.[4]) Glarean erzählt, dass Leo X. Mouton's Messen ganz vorzüglich liebte — es ist bekannt, welch' leidenschaftlicher Musikfreund der Papst war, und gewiss wird man ihm Alles in der Welt eher vorwerfen können als Mangel an

1) Wahrscheinlich nach einem Tanze so genannt. Bei Tylman Susato erschien 1551 „Het derde musyck boexken daer inne begrepen syn allerhande danserye, te wetens basse dansen, Ronden, *Allemaingien*, Pavanen onde meer andere" u. s. w. Im Buche selbst erscheint dann I—VIII. Allemaigne mit ihren Recoupes.

2) Nicht *Regina mater,* wie Fétis schreibt.

3) Biogr. univ. Band 6, S. 220.

4) Fétis ist eben dadurch irregeleitet worden, diese Messe für eine Arbeit Mouton's zu nehmen. Er hat offenbar den Druck selbst nie in Händen gehabt. (Ein sehr schönes Exemplar im Museum zu Prag, ein anderes in der Wiener Hofbibliothek). Fétis hat die ganze Notiz aus Schmidt's „Ottaviano de Petrucci" und hat wieder einmal nach dem blossen „Titelblatte" gesprochen.

Schönheitssinn und an feingebildetem Geschmack — es ist also dieses Zeugniss für den Meister von einigem Gewichte.

Das weltliche Lied wurde, wie es scheint, von Mouton im Verhältnisse nur wenig berücksichtigt. In Tylman Susato's grosser Sammlung von Chansons findet sich in dem der Königin Maria von Ungarn gewidmeten Buche eine fünfstimmige Bearbeitung des Liedes *La rousée du moys de mai* und im sechsten Buche eine andere sechsstimmige desselben Liedes mit einem Canon *In diapente* — ganz in der Weise ähnlicher artiger Stücke Josquin's. Die Handschrift (in Stimmheften), welche Prof. Basevi besitzt, enthält drei Lieder Mouton's: *Je le lairai*, *Jamais Jacques bonhomme* und *Velle cy velle*. Fétis erwähnt eines sechsstimmigen Madrigals *Vrai dieu d'amour* in der Sammlung „Eler" zu Paris.

Mouton überlebte seinen grossen Lehrer nur um ein Jahr, er starb am 30. October 1522. Gleich Josquin war er Sänger in der Capelle Ludwig XII. — hernach auch Franz I. Er war Canonicus zu Therouane, und später, wie sein Lehrer Josquin, zu St. Quentin. Ein Jahr vor seinem Tode besuchte ihn Glarean zu Paris; da der gelehrte Baseler Humanist mit dem Latein besser fertig wurde als mit dem Französischen, so wurde die Unterhaltung lateinisch geführt. Mouton war also, wie übrigens auch ohne diese Angabe Glarean's nicht zu bezweifeln wäre, ein Mann von jener höheren, gewissermassen gelehrten Bildung, wie sie damals den würdigen Musiker auszeichnete.

Als Zeitgenosse Mouton's wäre noch Pierre de la Fage zu nennen, französischer Musiker, aber niederländisch gebildet und in der Schreibart Mouton so ähnlich, dass man ihn vielleicht auch für Josquin als Schüler in Anspruch nehmen darf. Er kommt als „la Faghe" schon im dritten Buche der Motetti della corona vor, deren vorletztes Stück *Elisabeth Zachariae magnum* ihm angehört. Das Nürnberger Magnum opus etc. hat von ihm eine merkwürdige Motette zu sechs Stimmen nach Worten des Anfangs des Johannesevangeliums *Verbum caro factum*, aber mit dem zum Schlusse jedes Theiles wiederkehrenden Jubelrufe „Noe noe" als Weihnachtsgesang gefasst. Auch der zweite Theil der Petrejus'schen Psalmencollection, die Motetten Attaignant's, die Mot. del fiore haben Compositionen von de la Fage aufzuweisen; (in letzteren erscheint sein Name zwischendurch als P. de la Farge).

Die niederländische und niederländisch-französische Musik von Josquin bis zu Orlando Lasso.

In jener öfter citirten, an Karl IX. von Frankreich gerichteten Vorrede der „Meslange de chansons“ u. s. w. (1572) sagt Ronsard: „Josquin, Desprez, Hennuyer de nation, et ses disciples: Mouton, Vuillard, Rachafort, Janequin, Maillard, Claudin, Moulu, Jaquet, Certon, Arcadet.“ Das Gewicht eines historischen Zeugnisses hat diese Stelle nur insofern, als sie zeigt, dass man Josquin eine überaus grosse Einwirkung als bildendem Lehrer der nächsten Generation von Musikern zuschrieb. Willaert, Jaquet (Buus? de Weert? Vaet?), Arcadelt, waren schwerlich seine unmittelbaren Schüler, eher ist es von Moulu, Certon, Claudin (Sermisy) glaublich, und hat Jannequin in seiner Schule gesessen, so hat er dort freilich etwas Tüchtiges gelernt, aber sonst seinen Meister gründlich verleugnet. Auch Gombert, Bourgogne u. A. sollen Josquin ihre Bildung zu danken haben. Aber mag er sie selbst und unmittelbar in persönlichem Verkehre in der Musik ausgebildet haben oder nicht, er ist, wie Okeghem der geistige Vater der vorhergehenden, so der geistige Vater der neuen Generation niederländischer Musiker.

Er übergab ihr eine geklärte, ihrer Mittel sichere Kunst, er lehrte sie die Satzkünste nicht zur Hauptsache machen, sondern nebst tüchtiger Technik auch in Kraft, Wohlklang und Schönheit die Aufgabe der Tonkunst suchen. Der ehrwürdige greise Okeghem hatte dieses Land der Verheissung von der Bergeshöhe gesehen, Josquin war der Josua, der seine Scharen heldenhaft hineinführte und es ihnen unterwarf. Die goldene Zeit niederländischer Tonkunst hat er herbeigeführt, sie umfasst jene Epoche, die wir die Zeit Gombert's nannten — freilich müssten wir für ihre zweite Hälfte Clemens non Papa nennen. Den Gipfel des Ruhmes erreichte die Schule in Orlando Lasso: „Lassum qui recreat orbem“ wie seine Zeitgenossen sagten.

Die Musik gewann in dieser Epoche dadurch vor Allem, dass sie verlor, nämlich jene wunderlichen, aber allerdings auch oft sehr interessanten Problemsuchereien und Problemlösereien, deren beinahe völliges Verschwinden in der Epoche Gombert's unbegreiflicher Weise bisher kaum jemand eines erwähnenden Wortes werth gehalten. Freilich wird man, wenn man suchen und schütteln will, auch noch da und dort vereinzelte Devisencanons u. s. w. herausflattern sehen, wie die Farfarellen und Grillen aus Faust's altem Schlafrock; aber auf einen Einfall wie der Rebustenor des *Hermita solus* u. s. w. gewesen, gerieth niemand mehr ausser etwa irgend ein Vertreter alter Zeit und Kunst wie Petrus

Maessens, genannt Massenus.[1]) Die Aesthetiker mögen noch so viel Lärm darüber aufschlagen, solche Dinge müssen der Musik endlich doch tief im Blute sitzen, denn ganz los ist sie sie nie geworden bis auf den heutigen Tag. Die Meisterschaft im Tonsatze, wie sie die Schule jetzt factisch besass, brauchte aber wirklich zu ihrer Bethätigung nicht erst mit grosser Kunst Probleme zu knüpfen, um sie mit noch grösserer zu lösen. Es ist eine Freude die Festigkeit, Sicherheit, Klarheit zu sehen, mit welcher die Tonsätze gefügt sind, das kräftige Leben, den energischen Gang der Stimmen, den mächtigen Klang, die streng logische Consequenz. Das ist Musik von Männern für Männer, Musik, wie sie Plato für seine Republik haben wollte. Es ist strenge, edle Schönheit, die den Geist erhebt, kräftigt, stählt, nicht in weichlich träumerisches Behagen einwiegt. Die an bestimmten Werken einer bestimmten Zeit und Schule herangebildete ästhetische Kritik mag es missfällig bemerken, dass gelegentlich die schulrichtige („correcte") Betonung des lateinischen Worttextes, d. h. die Betonung nach dem Sprachaccente hinter

1) Ein rares Kunststück aus jener Zeit ist eine canonisch-contrapunktische Studie von Petrus Maessens, die 1548 bei Ulhard in Augsburg als zweites Buch der Cantiones selectissimae etc. gedruckt wurde. Der Componist dedicirt es:

„Illustrissimae P. ac Dominae D. Reginae *Mariae*, inferioris Germaniae gubernatrici Petrus Massenus Moderatus, Regiae Romanorum a sacra musica praefectus dedicavit".

Der Grundcanon des Tenors lautet: „Quater variasse juvabit" und theilt sich also:

Modus primus: Effuge signatas tibi si concordia cordi est.
„ secundus: Signatas fugio, contrarius ordo canendi
Perplacet, atque arsin divariare thesi.
„ tertius: Concino signiferas vario in suspiria pausas (et contra).
„ quartus: Canto coronatas, muto in suspiria pausas (et contra).
Et placitum est arsin divariare thesi.

Das heisst: erstlich sind die mit 𝄐 bezeichneten Noten wegzulassen, zweitens eben dasselbe und alle Schritte verkehrt zu machen, drittens die mit 𝄐 bezeichneten Noten mitzusingen und alle Taktpausen in Halbtaktpausen zu verwandeln, und dazu viertens alle Schritte verkehrt zu machen. Dadurch erhält der Tenor vielerlei Gestalt (und jedesmal andere Gegenstimmen). Den zweiten Theil bildet ein Stück: „Illustrissimo principi Archiduci Maximiliano Petrus Massenus etc. abeunti in Hispaniam dedicavit". Eine Abtheilung „Ortus" hat weisse, eine andere „Occasus" in allen Stimmen schwarze Noten, und hier wäre also ein Fall, „wo man Nacht, Finsterniss durch schwarze Noten schilderte". Ob aber ein solcher, ganz vereinzelter Fall sofort der ganzen Schule in die Schuhe zu schieben ist, überlege jeder selbst! (Ein Exemplar dieses sehr seltenen Druckes in der Münchener Bibliothek). Ausser diesem musikalischen Opfer kenne ich von Massenus nur zwei sechsstimmige Motetten im Nürnberger Magnum opus u. s. w.: *Memor esto verbi tui* und *Veni sponsa Christi*, welche gleichfalls wie ernste Nachzügler aus den Zeiten Pierre's de la Rue u. s. w. aussehen.

das musikalische Interesse des Tonsetzers zurücktreten muss; sie mag es tadeln, „dass die Imitation oft in die Breite gezogen wird." Der Grossheit, Tüchtigkeit des Ganzen gegenüber kommen solche endlich doch untergeordnete Rücksichten nicht sehr in Betracht. Wahrlich, wenn man sich die niederländischen Meister jener Zeit und ihre Werke vergegenwärtigt und dazu was gleichzeitig in Italien, in Frankreich, in Deutschland geleistet wurde: so muss man — wie sich Goethe bei anderer Gelegenheit[1]) ausdrückt — „über das Gedränge von Verdiensten erstaunen, welches jene Epoche verschwenderisch hervorbrachte".[2])

Unter jenen Schülern Josquin's welche Ronsard namhaft macht, steht der auch von Duverdier als Zögling des grossen Meisters genannte Johannes Richafort (Capellmeister von St. Gilles zu Brügge, st. vermuthlich 1547) der älteren Kunstweise noch so nahe, dass man ihn, so gut wie Mouton, allenfalls noch zur Gruppe der Meister der früheren Epoche stellen könnte. Er bildet gewissermassen den Uebergang, an den sich zunächst Nicolaus Gombert, Jories Vinders u. s. w. anschliessen. Alle diese Meister haben noch einen archaistischen, ernsten, aber schönen Zug. Hieran schliessen sich Crequillon und Canis und (die Entwickelung ging in dieser Periode äusserst rasch) an diese Clemens non Papa, da denn endlich Orlando Lasso auftritt. Wer Freude am Eintheilen und Subdividiren hat, könnte also diese Zeit erst wieder in mindestens drei Perioden theilen.

Johannes Richafort ist in der grossen Messensammlung Attaignant's durch jenes sehr bedeutende sechsstimmige *Requiem* vertreten, dessen wir schon gedacht, und durch eine vierstimmige Messe *O genitrix*, welche sich so ziemlich dem Style der späteren Messen Josquin's (*Da pacem* u. s. w.) anschliesst, nicht ohne herbe Züge und um einen Grad alterthümlicher, dunkler in der Färbung aber voll gesunder Kraft. Der 1540 bei Jacob Modernus gedruckte Liber decem missarum enthält von Richafort die Messe *Veni sponsa Christi* — ein reicherer Nachklang seiner gleichnamigen Motette. Die älteste gedruckte Composition dieses ausgezeichneten Meisters, den Glarean mit Recht den besten seiner Zeit beizählt, ist wohl die Motette *Miseremini mei saltem* im zweiten Buche der Mot. della corona (1519). Zunächst erscheint er in jener Messensammlung Attaignant's (1532) und in dessen sechstem Buche der grossen Sammlung geistlicher Gesänge (hier Magnificat des vierten bis achten Kirchentones, gedr. 1534).

1) In den Anhängen zu Benvenuto Cellini.
2) Unsere Aesthetiker datiren freilich noch zur Stunde alle wirklich kunstwürdige Musik erst „seit Palestrina"! Von dem Früheren wissen die Herren eben nichts.

Die Nürnberger Psalmencollectionen von Petrejus und jene von Montanus und Neuber bewahren Arbeiten des Meisters (*Exaudiat te Dominus*, Ps. 19. u. s. w.), so auch die Motettensammlung Forster's (Selectiss. mutetarum etc. 1540) die drei fünfstimmigen Motetten *Hierusalem luge* (grossartig und kraftvoll, ein interessantes Mittelding zwischen Lamentationen- und Motettenstyl), *Laetamini in Domino* und *Jam non dicam vos servos.* Aber da ist nun neben diesen ernsten Stücken auch ein überaus ergötzliches, dessen Text im würdigsten Mönchslatein besagt: „Vinum bonum et suave bibit abbas cum priore, conventus de peiore bibit cum tristitia". Mit einer Schalkhaftigkeit, die man Richafort gar nicht zutrauen sollte, und bei anscheinend tiefstem Ernst parodirt er die schwerfällig-geschmacklose, contrapunktisch überladene Musik, wie sie sich aus der Zeit des gelehrten Tinctoris oder Ehren-Hanart's (die übrigens nicht so gar lange vorbei war) als altfränkisch-ehrwürdige Reliquie in den Klöstern erhalten haben mochte, mit ihrem schweren Cantus firmus, ihren kleinlichen Motiven und bunten Gegenstimmen voll weiter und eckiger Schritte, ihren kleinen Nachahmungen und Canonbrocken — sogar an einer Stelle mit einem (absichtlich) ungeschickt auseinandergehaltenen Unison. Um das Stück als Parodie zu erkennen, halte man nur die erste beste anderweitige Composition Richafort's daneben. Man muss auf dergleichen Dinge eigens und ausdrücklich hinweisen, weil die allgemeine Meinung herrscht, man habe damals eben nur mit steifleinenem Ernst steifleinene Musik geschrieben. Zwei schöne vierstimmige Motetten *Quem dicunt homines* und *Peccata mea*[1]) enthält die Petrejus'sche Sammlung „Modulationes aliquot quatuor vocum" etc. (1538). Die vorhin erwähnte ganz ausgezeichnete fünfstimmige *Veni sponsa Christi* ist eines der schönsten Stücke der Cant. select. nec non fam. ultra centum etc., unter deren Chansons auch die beiden von Richafort vorkommen *Cuidez vous* und *Sur tous les regrets.* In beiden tritt der Josquin verwandte Zug des Meisters sehr stark hervor: die erste ist heiter und anmuthig, die zweite von sentimental-melancholischem Ausdruck, trefflich beide. Eine Motette *Non turbetur cor vestrum* in Kriesstein's Cantiones septem etc. vocum ist eigenthümlich anmuthig, sonnenhell, — fünf Stimmen in hoher Lage. Auch in den venezianischen Drucken (dem Fior de Motetti Gardane's, ein Magnificat in der 1542 bei Hier. Scotto erschienenen Sammlung solcher Gesänge), in der Motettensammlung Jacob Modernus' in Lyon, in den niederländischen Druckwerken finden sich viele

1) In der zweiten ist die Verschränkung der Nachahmungen durch Tausch ganzer langer Phrasen eigenthümlich, in einer der Zeit und dem Kunststyle nicht gewöhnlichen Weise zusammengefügt.

Compositionen von Richafort, Chansons insbesondere im 8. und 13. Buche der Sammlung Tylman Susato's. Eine sehr beträchtliche Anzahl seiner Compositionen enthält handschriftlich ein Codex aus dem 16. Jahrhundert in der k. Bibliothek zu Brüssel;[1]) ebenso enthält der Codex N. 38 im päpstl. Capellenarchiv Motetten des Meisters Ricciaforte, wie man ihn in Italien nannte.

Ein anderer niederländischer Tonsetzer von Ruf, der in Italien sehr geschätzt wurde, sogar dort lebte, nämlich als Sänger der Capelle von S. Marco in Venedig und eine Zeit lang auch in Florenz, von Vasari erwähnt, von Cosimo Bartoli als Componist zahlloser Werke (infinite composizioni) genannt, welche die Bewunderung der einsichtsvollsten Componisten erregen (che ancor hoggi fanno maravigliare i piu giudiziosi compositori)[2]), von Zarlino und Vincenzo Galilei (im Fronimo) gepriesen, ist Philipp Verdelot (Verdelotto). Selbst der Drucker und Verleger Antonio Gardane stimmt schon auf den Titelblättern aus voller Brust in das Lob ein („la più divina e più bella musica, che si udisse giammai delli presenti Madrigali a sei voci composti per lo eccelentissimo Verdelot" 1541 und „Le dotte ed eccelentissime compositioni dei Madrigali di Verdelot", ebenfalls 1541). Trotz dieses Ruhmes findet man, wie Fétis beklagt, vollständige Arbeiten dieses Meisters, d. h. von denen nicht der eine oder andere Part verloren gegangen, nur selten. Sonderbar ist es, dass dafür das vollständig Erhaltene zuweilen mehrmals da ist. So ist eine schöne weihevolle Motette *Sancta Maria succurre mihi* zuerst in den Mot. del frutto 4 voc. lib. I gedruckt, dann mit protestantisch geändertem Texte *O fili Dei succurre mihi* im Secundus tomus novi et insign. op. mus. (Graphäus 1538) und mit eben dieser Textänderung im Nürnberger Magnum op. etc. (Montanus-Neuber 1559). Die Motette *Si bona suscepimus* der letztern Sammlung findet sich auch abschriftlich in der Collection Eler (in der Bibl. des Conserv. zu Paris); eine handschriftlich im Besitze der Bibliothek zu Cambrai befindliche *Tanto tempore sum vobiscum* (C. 124) ist in der zweiten Abtheilung der Forsterschen Motettensammlung gedruckt, deren erste eine andere, fünfstimmige, enthält: *Non turbetur cur vestrum.* Die Mot. del frutto bewahren ausserdem eine vierstimmige Composition des Psalms *In te Domine speravi,* welche allein schon genügen würde, von dem Werthe dieses Meisters, insbesondere von seinem bei meisterhafter und reicher Fügung des Tonsatzes fein entwickelten Sinn für Schönheit und Wohlklang einen sehr hohen Begriff zu geben. Man sieht es, dass diese Früchte an südlicher Sonne gereift.

1) Fétis ad voc. Richafort.
2) Raggionam. accadem. sopra alcuni luoghi difficili di Dante Buch III.

Bedeutende Motetten Verdelot's finden sich, nebst den oben genannten *Si bona* und *O fili Dei*, im Nürnberger Magn. op.: die vierstimmigen *Gabriel Archangelus apparuit Zachariae*; *Beata et virgo Maria* und die fünfstimmigen *Ave gratia plena* und *Infirmitatem nostram*[1]). Interessante Arbeiten sind in den Kriesstein-schen Cantiones select. nec non famil ultra cent. erhalten: eine vierstimmige Motette *Congratulamini mihi*, ein vier- und ein fünfstimmiges Madrigal *Vita della mia vita* und *Dorme un giorno*, und eine Fuga *quatuor vocum ex una* mit dem Texte *Dignare me* (handschriftlich ein Canon zu acht Stimmen *Qui dira la peine* in der Coll. Eler). In Jacob Junta's Fior de Motetti (Rom 1526)[2]) steht ein Stück von Verdelot *Tribulatio et angustia*, so dass es schon damals in ganz Italien in Ansehen gewesen zu sein scheint. Da er nebst Adrian Willaert als einer der frühesten Pfleger des Madrigals erscheint, seine Compositionen dieser Art mit Begeisterung aufgenommen wurden, ja „Messer Adriano" es nicht verschmähte, 1536 eine Anzahl Verdelot'scher Compositionen dieser Art für Laute und Sologesang zu „intabuliren",[3]) so wäre man versucht, ihn, gleich Willaert und de Rore, unter die venezianischen Meister einzureihen. Aber der heimische niederländische Zug herrscht dafür doch zu stark vor. Dass nun seine Madrigale in Venedig ohne Ende gedruckt wurden, ferner die Pariser Offizin Pierre Attaignant's und die Lyoner Jacob Modernus' nach seinen Werken griff, zeigt, wie sein Ruhm weit und breit herrschte. Von Verdelot's Messen ist aber doch nur eine einzige, *Philomena*, in dem von Hieronymus Scotto 1544 zu Venedig herausgegebenen „Missarum quinque liber primus"[4]) gedruckt (mehrere andere handschriftlich im päpstl. Capellenarchiv).

Ein anderer niederländischer Madrigalist war Hubert Naich, Mitglied der „Accademia de li amici" in Rom. Antonio Biado daselbst druckte von ihm Madrigale „a quattro et a cinque voci, tutte cose nove, et non più viste in stampa da persona"[5]). Das Werk mag darum bemerkt werden, weil es Bindo Altoviti, dem Freunde Raphael Sanzio's und Gönner Benvenuto Cellini's gewidmet ist.

1) Fétis, der diese Drucke nicht erwähnt, citirt dafür die Montanus-Neuber'sche Psalmencollection, als enthalte sie Arbeiten von Verdelot, welche indessen darin nicht zu finden sind.

2) In der Wiener Hofbibliothek zu finden. In der von Ant. Gardane in Venedig 1539 herausgegebenen Sammlung gleichen Titels (Fior de Mutetti) kommt Verdelot ebenfalls vor

3) Exemplar in der k. k. Hofbibl. zu Wien.

4) Ein Exemplar in der Bibl. der Musikfreunde des österr. Kaiserstaates zu Wien.

5) Die Kaiserliche Bibliothek in Wien besitzt ein Exemplar dieses seltenen Werkes.

Als echter Vollblutniederländer steht diesem Halbitaliener der Meister Jories (Hieronymus) Vinders gegenüber. Von ihm in der Montanus-Neuber'schen Collection der Psalm XXIII *Dominus regit me* in Kriesstein's Cantion. septem etc. vocum ,,die Motette *Assumpta est Maria* (hier mit der Namensbezeichnung: Jorius Vender), in den Cantion. ultra cent. eine sechsstimmige Bearbeitung des Volksliedes *Myn liefkens brun oghen.* Motetten von ihm in der oben erwähnten Collection des Guilielmus Wissenacus; Chansons im siebenten Buche Tylman Susato's und in dessen ,,XXVIII amoreuse liedekens". Seine Schreibart ist kräftig, etwa der Weise Richafort's verwandt.

Ein durch eigenthümlich zarte, fast möchte man sagen weibliche Empfindung sehr liebenswürdiger Meister ist Adam Rener, kein Deutscher, wie Kiesewetter durch den Namensklang verleitet angibt, sondern ein Lütticher, da ihn Georg Rhau, der Mehreres von ihm druckte und ihn sehr geschätzt zu haben scheint, wiederholt Leodiensis nennt. Auch braucht man in Rhau's Op. dec. miss. nur die Messe Rener's über das — auch von François de Layolle zu einer Messe verwerthete — Lied *Adieu mes amours* anzusehen (besonders das ,,Gloria"), um sofort den richtigen Niederländer, der Josquin's fein componirte Messe *Dung aultre amer, Una musque* u. s. w. mit Vorliebe studirt zu haben scheint, zu erkennen. Dieselbe Sammlung enthält von Rener eine *Missa octavi toni* und *M. Dominicale major*, letztere seltsamer Weise mit einem eingeschobenen *Patrem* von Brumel. Rhau's Officia paschalia haben von Rener eine ganze Ostermesse und eine ganz ausnehmend schöne motettenmässige Bearbeitung der Sequenz ,,Victimae paschali" (,,Agnus redemit oves", und als zweiten Theil ,,Dic nobis Maria", (mit dem deutschen Chorale: Christ ist erstanden) dieser besonders anziehend).

Wissen wir aus dem Epitheton, das G. Rhau dem Meister Adam Rener gegeben, dessen Heimat, so hat ein anderer, in den deutschen Drucken öfter vorkommender Componist Hermann Matthias jedesmal den Beinamen ,,Verrecorensis"[1]). Es ist nicht einmal sicher, ob er Matthias Hermann oder Hermann Matthias geheissen; erstere Form brauchen die Kriesstein'schen Cantion. ultra centum, wo sich von ihm eine zu sechs gleichen Stimmen gesetzte Motette *Congregati sunt* und ein fünfstimmiges, gleichfalls *Ad aequales voces* gesetztes Lied *Ne vous chaille* findet.[2])

1) Ich habe vergebens geforscht, wo der Ort zu suchen und wie sein Name in der Vernacula lautet. Da sich einst Zelter nicht geschämt, Goethe ganz naiv zu fragen: „wer oder was war Byzanz?" so schäme ich mich nicht zu fragen: wo liegt jene Vaterstadt des Meisters Hermann Matthias?

2) Fétis irrt also, wenn er (Biogr. univ. Band 6 S. 22) sagt „Chan-

Dagegen nennt ihn das Nürnberger Magnum opus cantionum, welches von ihm die fünfstimmigen Motetten *Si bona suscepimus; Confundantur qui me persequuntur; Quid retribuam Domino* und *Inclina Domine aurem tuam* bringt,[1]) mit der Autorbezeichnung „Her. Matt. Werrecoren". Die melodische und ausdrucksvolle Führung der Stimmen lässt ihn als sehr begabten Tonsetzer erkennen, dabei ist diese Führung ganz niederländisch, und dass er eine französische Chanson componirte deutet auch nicht auf einen deutschen Tonsetzer, wofür ihn Fétis hält. Freilich kommen im fünften Theile der Forster'schen Liedersammlung zwei deutsche Gesänge, Bearbeitungen des Liedes „Mein Herz und Gmüt" mit dem Namen „Matthias Hermanus" vor[2]). Namen und Werke in bedeutender Zahl, aber zum guten Theile von wenig Gewicht, lehren uns die Drucke von Wissenacus, Tylman Susato u. s. w. kennen (es mögen wohl auch zum Theile französische Tonsetzer sein). Joh. Lescuier (in Wissenacus, Motetten), Jean L'Archier (Larchier, Larcher, — Franzose? — in der Capelle Franz I.; es existiren von ihm: Motetten in Tylman Susato's Cantion. sacrae quas vulgo Motetas vocant 1546, und in Peter Phalesius' Cantion. sacrarum quas vulgo Moteta vocant 5 et 6 vocum etc. Liber I 1554, und im 8. Buche einer ähnlichen Sammlung, das 1561 erschien; Chansons im 5. und 6. Buche der Sammlung Tylman Susato's), Philipp de Vuildre, Gerardus, de Rocourt, Rogier, Johannes Hollande (mit Christian und Sebastian Hollander, die um etwas später sind, nicht zu verwechseln), Damian Havericq, Courantier, Jacques le Roy, Descaudin, Nicolaus Gescin, Jacques Bultel, C. Chastelain,[3]) Arnold Feys[4]), Simon Moreau, Tubal[5]), Nicolaus Wismes u. s. w.

sons *latins à quatre* et cinq voix". Warum nicht lieber ehrlich sagen, man habe die Sache nicht gesehen?!

1) Bei Fétis nicht genannt.

2) Bei Fétis auch nicht erwähnt. Die Lieder tragen die Zahl 30 u. 47.

3) Von Johann Chastelain enthält das Nürnberger Magn. op. eine sechsstimmige Motette *Tribulationem nostram*.

4) Dieser Arnold Feys, wie die hier mit genannten Bultel, Chastelain, Moreau, ist in dem 118 Motetten umfassenden Werke vertreten, das 1554 bis 1557 bei Peter Phalesius unter dem Titel erschien: Cantionum sacrarum, quas vulgo Moteta vocant 5 et 6 vocum, ex optimis quibusque Musicis selectarum Liber I, III, etc. — VIII. (Ein Exemplar besitzt die Stadtbibliothek in Zwickau). Dieser Arnold Feys ist wohl eben jener „Arnold", der in den 26 Motetten des Vissenacus (1542) vorkommt. Ich erwähne diesen untergeordneten Tonsetzer hier deswegen ausdrücklich, weil er mit Arnold von Bruck leicht verwechselt werden könnte, der damals längst in Wien war und mit diesem Arnold und Arnold Feys nichts zu schaffen hat.

5) Von diesem Tubal kommt ein Stück, die ganz gute vierstimmige, mit A. Tubal bezeichnete Motette *Tristis est anima mea* im Nürnberger

Ueber diese Meister meist nur zweiten und dritten Ranges, deren Wissen und Können und deren Ernst, mit dem sie die Kunst trieben, sie immer noch respectabel macht, erhebt sich beträchtlich Jean Courtois, Capellmeister der Kathedrale zu Cambrai. Er hat zur Feier der Anwesenheit Carl V. in dieser Stadt eine vierstimmige Motette componirt *Venite populi terrae*, welche am 20. Januar 1540 [1]) in der Kathedrale von 34 Sängern ausgeführt wurde, und die allerdings geeignet war den kunstverständigen Kaiser zu erfreuen. Sie gestaltet sich im zweiten Theile in Text und Musik zu einer Art (ernster) Parodie einer Missa — durch eine Art von abbrevirtem Sanctus (Ave Caesar, ave majestas sacra) Pleni (plena est terra gloria tua) und Benedictus (benedicta acta Dei). Wollte jemand einmal eine Geschichte der Kunst Fürsten zu schmeicheln schreiben, so wäre dieses Stück kein übler Beitrag; übrigens würde der Credit der Schmeichler und Schmeicheleien sicher steigen, erforderten letztere immer einen solchen Kunstaufwand wie hier. Denn die Motette ist in der That trefflich, und insbesondere ist, wo es so sehr auf das Texteswort ankam, die überaus sorgfältige Declamation und Betonung, so wie der wechselnde Ausdruck nach dem Inhalte der Worte merkwürdig, das Ganze glänzend, wie es für eine solche Staatscantate sich ziemte, und sehr geschickt angeordnet, wie der frappante Eintritt jenes Quasi-Sanctus u. s. w. Eine andere Festcantate, minder reich ausgestattet, aber solenn und würdig, *O pastor aeterne* in den Cant. ultra cent. ist, wie der Text erkennen lässt, ein Gelegenheitsstück zur Inthronisirung eines Bischofs. Eine andere Motette derselben Sammlung *Hoc*

Magnum opus Cantionum etc. vor; ferner ist er im 3. Buche der Motetten vertreten, welche 1552 in Löwen bei Phalesius erschienen (acht Bücher).

1) Fétis sagt: 1539. Die Angabe ist irrig. Carl V. hatte von Franz I. freien Durchzug begehrt, um den in Gent ausgebrochenen Aufruhr durch persönliches Einschreiten dämpfen zu helfen. Nun brach der Aufstand allerdings schon 1539 aus, aber Carl reiste erst am 10. November aus Spanien ab. Die Reise ging langsam, 13. November in Segovia, 17. in Arena, 22. in Burgos, 24. in Vittoria, 26. S. Sebastian, 28. Bayonne, 12. December Loches, 14. Amboise, 16. Blois, 18. Chambord, 20. Orleans, 24. Fontainebleau, 30. Corbeille, 1. Januar 1540 Vincennes und Paris. Am 7. Januar Abreise von Paris, 8. Chantilly, 13. Soissons, 19. S. Quentin, 20. Januar Cambrai, wo Carl übernachtete, 21. Valenciennes u. s. w. Die Motette wurde in Cambrai bei Bonaventure Brassart gedruckt unter dem Titel „Declaration de triumphantz honneur et Accueil faictz a la Maieste Imperialle a sa ioyeuse et première entrée ensemble aux Illustres Princes de France Messieurs le Daulphin et duc Dorleans en la cité et duché de Cambray. En l'an de grace mil cinq centz et XXXIX (so!). Au moys de Janvier le XX° iour du dict moys". Die falsche Jahreszahl auf dem Titel hat Fétis irre geleitet. Ein zweitesmal ist dieselbe Motette gedruckt in Salblinger's Concentus octo, sex. etc. vocum. Sie bildet das 29. Stück der Sammlung.

largire pater ist ein etwas alterthümelnder, aber recht schöner Nachklang der Josquinzeit, sie könnte allenfalls von Compère oder Ghiselin sein (zum Schlusse die aufseufzende Josquin'sche kleine Sexte, hier schon ein ziemlich unmotivirt manieristischer Zug). Noch archaisirender sind die Chansons in der erwähnten Sammlung: *Tout le confort,* sechsstimmig, in den Mittelstimmen Canon in Diapente mit dem Kirchentexte *Deus adjuva me* — abermals wie irgend ein Werk von Compère, die fünfstimmige *Du congié* und die vierstimmige *Si par souffrir* sehr josquinisirend. Diese etwas altmodische Tracht lässt dem braven Meister Courtois gar nicht übel. Eine vierstimmige Composition des Psalms *Domine quis habitabit* (im Nürnberger Magnum opus etc.) ist wieder trefflich declamirt, ausdrucksvoll und von schön melodischem Zuge. Das Nov. et ins. op. mus., die Sammlung vierstimmiger Motetten von Jacob Modernus (1532), die ähnliche Tylman Susato's (1546), die Petrejus'sche Psalmencollection enthalten ebenfalls Werke von ihm. Acht sehr interressante Messen bewahrt handschriftlich der Codex Nr. 51 der k. Hof- und Staatsbibliothek zu München: die fünfstimmigen *Entre vous filles* (in ihrer kirchlichen Färbung doppelt anziehend, wenn man die lachend fröhliche weltliche Bearbeitung eben dieses Liedes von Clemens non Papa daneben hält, in diesem Sinne eine der merkwürdigsten Liedmessen), *Veni in hortum meum*; die vierstimmigen *On me l'a dit*; *Frère Thibaut*; *De Salamandre*; *Domine quis habitabit*; *Cognovi Domine*; *Je ne veulx rien.*

Richafort und Courtois sind Söhne derselben Zeit wie Nicolaus Gombert, und alle drei geistesverwandt, alle drei wandeln den gleichen Pfad, aber, wenn man uns das Bild erlauben will, jene beiden mit rückwärts blickendem, der dritte mit vorwärts schauendem Gesicht. Zwar hat auch Gombert einen gewissen Zug alterthümlicher Strenge, der z. B. in seiner Messe *Da pacem* (in Attaignant's Sammlung) sehr fühlbar hervortritt; und so ist es auch in seiner sechsstimmigen Messe *Quam pulchra es et quam decora* (in derselben Sammlung) eine ganz niederländisch-archaistische Combination, dass er das Agnus mit der Antiphone *Ecce sacerdos magnus* verbindet, letztere als Tenor ad longum und mit wechselnden Taktzeichen geschrieben. (Diese Messe ist zugleich eine Art Missa parodia der vierstimmigen Motette *Quam pulchra es,* der einzigen des Meisters, welche die Forster'sche Motettensammlung enthält. Uebrigens sind die Motive in der Messe sehr frei und nur wie andeutend herübergenommen.) Aber trotzdem geschieht ganz ausdrücklich in ihm die Wendung zu einer neuen Zeit und Entwickelung. Nicolaus Gombert aus Brügge (Brugensis wird er auf dem Titel seiner 1540 bei Girol. Scotto in Venedig gedruckten Motetten genannt)

stammte wirklich unmittelbar aus Josquin's Schule,[1]) er hat auf den Tod seines grossen Lehrers (wie Benedictus) eine Complainte componirt. In der Capelle Karl V. angestellt (ob als Capellmeister, wie gewöhnlich behauptet wird, ist unsicher, er wird blos musicus imperatorius[2]) genannt), war er der Meister, der, wie sich Hermann Finck ausdrückt, „den übrigen den Weg zeigte". Ja, Finck meint: „Gombert habe eine Musik geschaffen, die sich von der früheren gründlich unterscheidet", er vermeide den Nothbehelf übermässig vieler Pausen, seine Musik sei so harmonisch wie kunstvoll (denn dies ist der eigentliche Sinn der Worte „plena cum concordantiarum tum fugarum", die Finck braucht). Die Werke dieses grossen Meisters sind überaus zahlreich[3]) wie auch Clemens non Papa und Orlando Lasso fast zahllose Werke schufen; es war in jener Zeit grosse Fruchtbarkeit eines der Zeichen höchster Meisterschaft, und jedenfalls ein Beweis, mit welcher erstaunlichen Leichtigkeit die Meister die schwierigsten und durchgebildetsten Formen des Tonsatzes handhabten. Gombert rückt seine Meisterschaft fast nirgend in auf-

1) Das bedeutende Zeugniss Hermann Finck's dafür sehe man weiterhin bei Benedictus.

2) In dem Liber I. seiner Motetten von 1541 (unicum im Privatbesitze) wird Gombert: „*chori magister*" genannt. Kade.

3) Fétis, Biograph. univ. 4. Band S. 53—55 gibt ein sehr sorgfältiges und eingehendes Verzeichniss der Werke Gombert's. Zur Vervollständigung der 35 von Fétis aufgezählten Werke, Sammlungen u. s. w. wären noch folgende von Fétis nicht erwähnte Werke beizusetzen:

36. Die grosse Messensammlung Pierre Attaignant's 1532. Sie enthält im 6. Buche von Gombert die sechsstimmige Messe *Quam pulchra es et quam decora*, und im 7. Buche die vierstimmige Messe *Da pacem*.

37. Das Nürnberger Magnum opus continens clarissimorum symphonistarum carmina elegantissima (Nürnberg, Montanus und Neuber 1559) enthält von Gombert in der Abtheilung der fünfstimmigen Motetten: N. 16 *Suscipe verbum*, N. 17 *Anima nostra*, N. 18 *Venite ad me*, N. 19 *Vias tuas Domine*, N. 20 *Surge Petre*, N. 21 *Hortus conclusus* — in der Abtheilung der sechsstimmigen Stücke: N. 22 *In illo tempore loquente Jesu ad turbam*, N. 23 *Quem dicunt homines*, N. 24 *Ego sum qui sum*, N. 25 *Oculi omnium in te sperant*, N. 26 *In illo tempore dicebat Jesus ei qui se invitaverat*.

38. Die Selectissimae nec non familliarissimae cantiones ultra centum (Augsburg, Kriesstein 1540) haben von Gombert unter N. 21 eine Motette zu vier Stimmen *In patientia vestra*, N. 35 eine Chanson *Mille regrets* zu 6 Stimmen und N. 51 *Qui ne le meritait* (8 Stimmen in vieren) N. 81 *En l'ombre d'un buissonet* (6 Stimmen in dreien).

Die von Fétis unter 11 citirten Cantiones septem etc. vocum haben von Gombert N. XII *Caeciliam Cantate pii*, N. XVI *Ego flos campi*, N. XXI *In illo tempore intravit Jesus* (alle drei Motetten zu 5 Stimmen). Die bei Fétis unter 15 citirte Sammlung enthält von Gombert nur eine vierstimmige Motette *Quam pulchra es*.

dringlichen Satzkünsten in den Vordergrund, man müsste denn die Chansons in den Cant. ultra cent., wo sich aus vier und drei geschriebenen Stimmen ganz ungezwungen und wohlklingend ihrer acht und sechs durch Nachahmungscanons entwickeln,[1]) oder jene berühmte Motette mit dem Motto „diversi diversa orant", welche in ihren vier Stimmen die vier Männergesänge des *Salve Regina, Ave Regina angelorum, Inviolata* und *Alma redemtoris mater* mit bewundernswerther Geschicklichkeit combinirt und dabei, was wirklich an's Miraculöse grenzt, so schön, edel, feierlich klingt, ihre Stimmen so natürlich führt. Aber höher jedenfalls steht eine (gleich jenem Kunststück, in dem zweiten Buche der Motetten Gombert's, welches 1542 bei Anton Gardane in Venedig erschien, befindliche) herrliche Marienmotette *Vita dulcedo,* deren dreistimmiger zweiter Theil *Ad te suspiramus* voll der wunderbarsten Innigkeit und einer tief aufseufzenden sehnsüchtigen Wehmuth ist. Und wieder ganz anders ist in derselben Sammlung die grandiose Motette *Ve Ve Babylon civitas magna:* sie hat (gleich dem Psalm *Deus ultionum* im zweiten Theile der Montanus-Neuber'schen Collection) einen finstern, nächtlichen, drohenden und schauerlichen Klang, sehr ähnlich der Motette Josquin's *Propter peccata* — es ist nicht blos die tiefe Lage der Stimmen, welche jene Färbung bewirkt. Wo bei jenem Weherufe über Babylon unsere Componisten, von der Vollkraft und dem Farbenreichthume des Orchesters unterstützt, uns den Sturm schildern würden, malt uns der ältere Meister, auf Menschenstimmen und Kirchentonarten beschränkt, die Stunde vor dem Gewitter, wenn die Wetterwolken dumpf und schwer herabhängen. Und wiederum finden wir eine für vier hohe Stimmen gesetzte *Benedictio mensae,* ein Gebet vor und nach dem Mahle, das vermuthlich bestimmt war von den kaiserlichen Capellknaben bei grossen Festbanketten gesungen zu werden — eine edlere Einrahmung von Braten und Pasteten durch Kunst und Frömmigkeit lässt sich freilich kaum denken[2]). Sehen wir die anderen Motetten dieser Sammlung, das grosse *Salve regina,* das *Surge Petre,* den Bussgesang *Domine non secundum peccata* und *Miserere nostri Deus omnium* u. s. w. oder sehen wir die höchst würdigen grandiosen Compositionen der Psalmen, wie sie die Sammlungen Petrejus' und Montanus' und Neuber's enthalten: so werden wir kein Bedenken tragen, den edeln Gombert (denn einen auffallend edeln Zug hat Alles was er geschaffen) zu den grössten Meistern der Tonkunst zu stellen, dessen Werke, wo sie ja wieder in Sang und Klang auferstehen,

1) S. die vorige Anmerkung.

2) Ein dritter Theil ist als Gesang zum Umtrunke bestimmt: *Largire filiis tuis ut aliquando tecum bibant in regno tuo.*

nie jene tiefe Wirkung verfehlen werden, welche nach Fétis' Bericht, die Aufführung des wundervollen *Pater noster* in Paris auf ein ganz modern gebildetes Publicum hervorbrachte. Fast überall sieht man, wie Gombert das geistige Erbe nach Josquin unmittelbar antritt und mit den überkommenen Reichthümern neue Schätze zu erwerben weiss. Wenn, um ein bestimmtes Beispiel zu geben, Josquin, wie wir erwähnten, den bittern Schmerzensklang der kleinen Secunde und grossen Septime geistvoll zu verwenden versteht, so greift es Gombert in nicht minder geistvoller Weise und in wieder ganz neuen Motivirungen für jenes vorhin erwähnte *Miserere nostri* auf und gibt vorzüglich dadurch diesem Gesange die Färbung tiefer Zerknirschung und schmerzlicher Seelennoth, die sich angsthaft dem ewigen Gnadenhorte zuwendet. Oder man sehe, wie er zur Exposition des Psalms *Ad te levavi oculos* die Erhebung von Blick und Seele durch einen langsam aufsteigenden diatonischen Gang so einfach wie möglich, aber auch so schön wie möglich malt. Neben solchen Stücken ist es lehrreich, seine mehr dem französischen Wesen zugewandten Arbeiten zu sehen, wie seine 1557 bei Duchemin in Paris gedruckte Messe über das Lied *Je suis desherité*. Man wird endlich von der geistigen Hoheit, der klaren Schönheit seiner Musik ganz eigenthümlich angeregt, als baue sich zugleich mit diesen Tönen vor dem inneren Auge des Geistes etwa aus reinem weissen Marmor ein Tempel auf. Und doch ist es Contrapunkt, richtiger, vollwichtiger niederländischer Contrapunkt, mit was man es zu thun hat.

Und derselbe Meister, der in seinen Motetten von den höchsten Dingen mit der grössten Ruhe und Anspruchlosigkeit zu reden vermag, dass man wohl sieht, wie sie seine täglichen Gedanken sind, weiss in seinen Chansons den heitersten und liebenswürdigsten Ton anzuschlagen; aber er bleibt immer edel, auch wo er scherzt, wie in dem allerliebsten Stücke *Le berger et la bergère* (im fünften Buche der Tylman Susato'schen Chansons). Da schildert er nun durch eine Engführung der Stimmen, wie innig sich Schäfer und Schäferin umarmt halten, und wie schalkhaft ist der Angstruf *Le loup emporte nos moutons* ausgedrückt. In dem bei Pierre Attaignant 1529 gedruckten Werke „Six Gaillardes" u. s. w. (welches auch Clemens Jannequin's „Strassengeschrei von Paris" enthält) findet sich ein äusserst anmuthig geistreicher Scherz: *Alleluia me fault chanter*. Dazu nimmt Gombert als Tenor ganz unbefangen das rituelle Alleluja des Graduals der Ostermesse und lässt es in den anderen Stimmen mit neckischen Gegenmotiven und Nachahmungen begleiten. Die Scharfsichtigen unserer Zeit, die herausgebracht haben, Raphael habe in seiner Sixtinischen Madonna nicht die Himmelskönigin

darstellen wollen, sondern, wie sich weiland Herr Georg Spiller von Hauenschild, genannt Max Waldau, auszudrücken beliebte, kraft der „beiden prächtigen Lümmel, die er als Warnungstafel dazu gemalt“ (der beiden Engelsknaben), als loser Vogel ironisch Alles auf den Kopf gestellt, und vielmehr (wie jemand anderer meinte) durch diese „Amoretten“ den „Sieg der Liebe“ verherrlicht — diese Scharfsichtigen werden nicht ermangeln auf dieses Alleluja triumphirend hinzuweisen, während unsere „Frommen“ ohne Zweifel über „Profanation“ seufzen werden. Aber auf eines wie auf das andere ist zu antworten: die Leute waren damals ihrer echten, festgegründeten Gläubigkeit und Frömmigkeit sicher, darum durften sie dieses und ähnliches wagen, und durfte z. B. Luca Signorelli seinen geistreichen Einfall nicht unterdrücken, dem „Antichrist“ den herkömmlichen Christustypus zu geben, aber zur dämonisch-unheimlichen Caricatur umgebildet — was heutzutage schwerlich jemand wagen würde. Ein sehr merkwürdiges Stück Gombert's in Susato's Sammlung ist der „Vogelgesang“ (Le chant des oiseux), nicht burlesk aufgefasst, wie Clement Jannequin derlei Vorwürfe behandelt, sondern mit einer fast kindlich-naiven Freude an all' dem Zwitschern und Tiriliren und Kukukrufen. Im Wesen der Niederländer lag ein lebendiges Interesse an Gestalt und Art der Thiere, man denke z. B. an die auf das feinste und mit liebevoller Beobachtung der Natur gemalten Paradiesesbilder, die Vogelcongresse von Breughel (selbst noch an Manches bei Rubens). Was nun seine malenden Landsleute in Farben, das hat Gombert in Tönen versucht. Den Meister zeigt schon gleich der Zug, dass er nur drei Stimmen beschäftigt; er will den Hörer nicht durch ein gar zu arges Durcheinander des beständigen pity pity tititi und frian tutu und cocu u. s. w. verwirren. Dazwischen werden die lustigen Vögel angeredet, Meister Kukuk, wie billig, gescholten, und der wiederkehrende Refrain „car la saison est bonne“ klingt wie ein Aufruf zu heller Frühlingslust. Noch mag bemerkt werden, dass im Secundus tomus novi operis musici drei Motetten unter dem Namen Natalis Gombert vorkommen: *Suscipe verbum* (fünfstimmig), *Ave sanctissima* und *Gaude mater ecclesia* (beide vierstimmig). Dieser Natalis (Noel) Gombert kommt sonst gar nirgend vor. Soll es am Ende heissen „Nicolaus“? Denn die Motetten selbst sind gut und seiner nicht unwürdig.

Gombert's Mitschüler vielleicht und jedenfalls ein vorzüglicher Meister ist Benedictus Ducis, der wohl noch unmittelbar aus Josquin's Schule stammt, wie insbesondere seine vierstimmige Complainte auf den Tod dieses grossen Musikers *Musae, Jovis ter maximi proles canora* beweist. Man hat ihn, auf eine flüchtige eigenmächtig verstandene Notiz Hermann Finck's und auf den

Umstand hin, dass er sich eine Zeit lang in Ulm aufgehalten haben soll, für Deutschland vindiciren wollen[1]; aber weit schwerer fallen seine Werke in's Gewicht, welche nach Tonsatz und sogar nach den Texten den niederländischen Künstler erkennen lassen. Denn so sehr die deutschen Meister jener Zeit sich oft der niederländischen Weise nähern, ein einigermassen geübter Blick kann die unterscheidenden Züge doch schwerlich übersehen. Ausser jener Complainte hat Benedictus eine andere fünfstimmige, als *Epitaphium* bezeichnete, auf den Tod Erasmus' von Rotterdam componirt *Plangite Pierides*, dazu singt der Tenor als ,,Cantus firmus" die Worte Jeremias' *Cecidit corona capitis nostri,* — eine Phrase von nur zwanzig Noten, aber unter den drei Zeichen des perfecten, des imperfecten diminuirten Tempus und der Proportio dupla. Nun hätte allerdings der ,,Knabenschulmeister von Ulm" durch den grossen Ruhm Josquin's und des Erasmus bewogen werden können, sie in seiner süddeutschen Reichsstadt zu besingen und als feine Anspielung das musikalische Niederländerkunststück im Epitaphium anzubringen; auffallend und geradehin sonst ohne Beispiel wäre aber ein solcher Fall sicher. Die Cantiones select. ultra centum, in denen jenes Epitaph gedruckt ist, enthält von Benedictus auch ein achtstimmiges *Agnus Dei* in nur vier ausdrücklich geschriebenen Stimmen, jede Stimme hat aber ein Motto: ,,Ego principium et finis, qui loquor vobis — Qui non est mecum est contra me — Ego loquor veritatem et veritas refellit me — Licet bene operor est qui contrariatur. Die Auflösung ist nicht schwierig: jede Stimme ist auch von hinten nach vorwärts zu singen (a grancio) und schafft sich so selbst ihre Gegenstimme. Abermals ein echtes Niederländerstück. Aber es existirt ja ein ähnliches Kunststück von Ludwig Senfl, ein Canon quatuor vocum mit dem Motto ,,Misericordia et veritas obviaverunt sibi — justitia et pax osculatae sunt;" der Text dazu ist *O crux ave spes unica* — die Composition findet sich in der k. k. Hofbibliothek zu Wien (A. N. 35. F. 45). Konnte

1) Mit jener Erhitzung, mit der man bei uns nun einmal in Sachen der Musikgeschichte sprechen zu müssen glaubt, so oft man eine abweichende Meinung vorzubringen hat, äussert sich Friedrich Wilhelm Arnold im Chrysander'schen Jahrbuch 2. Band S. 61 über Fétis, der es „gewagt" Benedictus zum Niederländer „umzustempeln", und schliesst mit der bittern Bemerkung: „diese romanhafte Darstellung klingt so wahrscheinlich als wäre sie von Eugen Sue oder Alexander Dumas, den grossen Landsleuten des Herrn Fétis, verfasst". Hätte Arnold statt des flüchtigen Passus bei Finck, der nicht einmal enthält was Arnold darin finden will, die Werke von Benedictus gekannt, so würde er nicht geschrieben haben: „B. habe neben kirchlicher Musik nur deutsche Lieder componirt" (!). Die Gründe, warum Benedictus für einen Niederländer zu halten ist, sehe man oben im Texte.

also nicht der „Knabenschulmeister von Ulm“ eben so gut etwas dergleichen versuchen? Sehen wir weiter! In Tilman Susato's „het tweeste Musik boexken mit vier partyen daerinne begrepen zyn XXVIII amoreuse liedekens in onser nederduytscher talen, gecomponeert by diversche componisten, zeer lustich zom singen en spelen op alle musicalische Instrumenten, ghedruckt Tantwerpen by Tielmann Susato vuonende voor die nieuwe vuaghe in den Cromhorn Anno MCCCCCLI“ sind, wie in dem vorhergegangenen ersten, lauter Lieder mit vlaemischen Texten enthalten, im ersten Buche von Susato, Josquin Baston, Lupus Hellinc, Anton Barbe, Jories Vinders, Geerhart, Carl Souliaert oder Swilliart, im zweiten von Lupus Hellinc, Josquin Baston, Clemens non Papa, Carl Souliaert, Verbonet, Tielman Susato, und in diesem zweiten Buche erscheint mitten unter den Niederländern auch Benedictus mit einem Liede *Een Venus Dierken.* Aber — vielleicht drang der Ruf des „Knabenschulmeisters von Ulm“ bis zur „nieuwen vuaghe in den Cromhorn zu Antwerpen, und Susato bestellte bei ihm ein vlaemisches Lied! Da findet sich aber noch ein fünfstimmiges in den Cantus ultra cent. mit dem Texte *Myns liefkens brun oghen en harren lachende mont* und dazu noch zwei andere: ein vierstimmiges *Se dire je l'oserai* und ein sechsstimmiges *Tous les plaisirs* — und ähnliche Lieder enthält das fünfte, sechste und siebente Buch der von Tilman Susato 1543 bis 1560 herausgegebenen zwölf Bücher „Chanson à 4 parties“. Fürwahr, dieser „Knabenschulmeister aus Ulm“ hat Alles gethan, um für einen Niederländer zu gelten! Aber — hat nicht Benedictus auch deutsche Lieder geschrieben, die sich in der 1539—1540 bei Petrejus in Nürnberg gedruckten Sammlung finden: „ein Auszug guter alter und newer Teutscher Liedlein, einer rechten teutschen Art u. s. w.“? Deswegen ist er so wenig ein Deutscher als Thomas Crecquillon, von dem sich im fünften Theile der Forster'schen Sammlung ein fünfstimmiges Lied findet *Grüss dich Gott mein künigin* mit deutschem Texte und niederländisch fugirter Musik, so wenig wie Christian Jans, genannt Hollander, von dem 1575 in Nürnberg bei Dietrich Gerlach gedruckt worden: „Neue auserlesene teutsche Lieder mit fünf und mehr Stimmen zu singen und auf allerlei Instrumenten zu gebrauchen“ — so wenig wie Matthäus Le Meistre, von dem aber 1566 zu Wittenberg „geystliche und weltliche teutsche Geseng“ erschienen. Die Entdeckung des Herrn Léon de Bourbure im Antwerpener Archiv, wonach schwarz auf weiss bewiesen ist, dass Benedictus Ducis eigentlich Hertoghs hiess, in der Confrérie de St. Luc der „Prince de la Gilde“ und zugleich wie die Register der Antwerpener Kirche Notre dame zeigen, Organist der Mariencapelle war — diese Entdeckung fällt denn doch wohl ganz

anders in's Gewicht, als die kurze Stelle Hermann Finck's, der mit keinem Worte sagt, „Ducis habe zu den bedeutendsten deutschen Contrapunktisten gehört“ [1]). Benedictus ist es allerdings schon werth, Gegenstand des Streites zu werden, denn er ist ein trefflicher Meister. Wer die Motette *Peccantem me quotidie* (in Ulhard's Concentus octo etc. vocum) geschaffen, auf den durfte sich die Nation, welcher er angehörte, etwas einbilden.

1) Nicht jeder Leser hat Finck's überaus seltenes Buch zur Hand, um die von Herrn Arnold eigenmächtig gedeutete Stelle im Original einzusehen. Die ganze Stelle lautet, nachdem Finck in den ersten Absätzen seiner Einleitung von den antiken Musikern gesprochen, wörtlich also: Ego de hac re sic sentio, hos quidem Musicam non invenisse sed illam novis praeceptis ornasse et illustriorem reddidisse. Postea alii quasi novi inventores secuti sunt, qui propius ad nostra tempora accedunt, ut Johan. Greisling, Franchinus, Johan Tinctoris, Dufai, Busnoe (so), Buchoi (so), Caronte (so), et alii multi qui etiamsi quoque composuerunt, plus tamen in speculatione et docendis praeceptis operae posuerunt (??) et multa nova signa addiderunt. Circa annum millessimum quadringentesimum et octuagesimum et aliquanto post alii extiterunt praecedentibus longe praestantiores. Illi enim in docenda arte non ita immorati sunt, sed erudite Theoricam cum Practica conjunxerunt. Inter hos sunt (so!) Henricus Finck, qui non solum ingenio, sed praestanti etiam eruditione excelluit, durus vero in stylo. Floruit tunc etiam Josquinus de Pratis qui vere pater Musicorum dici potest, cui multum est attribuendum: antecellit enim multis in subtilitate et suavitate, sed in compositione nudior hoc est, quamvis in inveniendis fugis est acutissimus, utitur tamen multis pausis. In hoc genere sunt et alii peritissimi Musici, scilicet Okekem, Obrecht, Petrus de larue, Brumelius, Henricus Isaac, qui partim ante Josquinum, partim cum illo fuere, et deinceps Tomas Stoltzer, Steffanus Mahu, Benedictus Ducis et alii multi quos brevitatis gratia ommitto. Nostro vero tempore novi sunt inventores, in quibus est Nicolaus Gombert, Josquini piae memoriae discipulus, qui omnibus musicis ostendit viam, imo semitam ad quaerendas fugas, ac subtulitatem, ac est author Musices plane diversae a superiori (??). Is enim vitat pausas et illius compositio est plena cum concordantiarum tum fugarum. Huic adjungendi sunt Thomas Crecquillon, Jacobus Clemens non Papa, Dominicus Phinot, qui praetantissimi, excellentissimi, subtilissimique et pro meo judicio existimantur imitandi. Itemque alii sunt Cornelius Canis, Lupus Hellinc, Arnolt de Prug, Verdilot, Adrian Vuilhart (so), Gossen Junckers, Petrus de Machicaurt (so), Johan Castileti, Petrus Massenus, Matheus Le meistre, Archadelt, Jacobus Vaet, Sebastian Hollander, Eustachius Barbion, Johan Crespel, Josquin Baston et complures alii: Hos ergo et alios etiam, quorum hic non feci mentionem, in alio libello recensebo“. So lautet die ganze Sache und nun prüfe jeder selbst! Arnold scheint sich darauf zu stützen, dass Finck den Ducis unmittelbar neben Stoltzer und Mahu nennt, welche allerdings deutsche Meister waren. Nach Arnold's Begründung müsste aber, wie man sieht, Heinrich Isaak ein Niederländer, oder es müssten umgekehrt Okeghem, Hobrecht, Pierre de la Rue und Brumel Deutsche sein? Arnold's Verdienste durch die Publication des Locheimer Liederbuchs würdige ich mit freudigstem Antheil, aber das kann mich nicht abhalten, ihm hier, wie man gesehen, entschieden entgegenzutreten. Magis amica veritas!

Sie hat freilich nicht jenen Zauber des Wohlklanges und die feine Empfindung wie die gleichnamige von Palestrina, aber sie hat in ihrer alterthümlicheren Färbung ernste Grösse und mächtige Kraft. Nach den citirten Antwerpener Quellen erzählt Fétis: Benedictus sei von Heinrich VIII. nach England berufen worden und habe Antwerpen 1515 verlassen. Aber Burney fand von ihm in England nichts als „several Motets and sacred songs, that were printed at Antwerp and Louvain, in Collection which are preserved in the British Museum“[1]) und da gehören erst noch einige nicht ihm, sondern einem andern Benedictus!). Hätte Benedictus längere Zeit in England verweilt, so würden sich doch wohl auch handschriftliche Compositionen finden, so gut wie in der Bibliothek zu Cambrai[2]). Fétis meint, als eifriger Katholik habe er den Dienst des Königs wieder verlassen. Aber dann hätte er doch mindestens zwölf Jahre in England verweilen müssen, denn bis dahin stand Heinrich (wie man weiss, sogar als schriftstellernder theologisirender Dilettant!) zur alten Kirche. Und wie kommt es, dass englischer Seits keine Notiz über die Berufung eines fremden Musikers nach England — bis dahin eine nicht erhörte Sache — und obendrein eines so grossen Meisters — vorliegt?[3]) An sich wäre das Factum nicht eben ganz unwahrscheinlich: Heinrich VIII. liebte die Künste, es war die Zeit, wo man etwas darin suchte fremde, grosse Künstler zu berufen (man gedenke der Berufung Willaert's nach Venedig!), und Seine Majestät selbst dilettirte lederne Musik zu komponiren, wie Allerhöchst dieselbe dilettirte als „defensor fidei“ lederne Theologie zu schreiben, welch' letztere Bemühung ihm freilich von Luther Ehrentitel eintrug, wie „Narr, Lügner, Gotteslästerer“ u. s. w., während Hawkins dem königlichen Musiker das Zeugniss gibt: „not only that Henry understood music, but that he was deeply skilled in the art of practical composition“[4]). Gesetzt, dass Ducis wirklich in England gewesen und den Dienst hernach verlassen, es ist keineswegs unmöglich, dass er sich nach Ulm geflüchtet (wie man es nennen müsste), aber höchst unwahrscheinlich! Ein Musiker ersten Ranges, der die königlichen Prachthallen verlässt, um in einer kleinen deutschen Reichsstadt in eine

1) Hist. of Mus. II. S. 518.

2) Vergl. Coussemaker, Notice des collections musicales de la Bibliothèque de Cambrai p. 65 u. f.

3) Die Notizen über die Capelle Heinrich's VIII. sehe man bei Burney II. 570 u. f. III. 1—3.

4) A gener. history etc. 2 Band S. 533. Er gibt zugleich als Probe eine dreistimmige Composition *Quam pulchra es et quam decora*. Das waren freilich Lieblingsworte des Königs, die er so nachdrücklich vorzutragen wusste, dass die Damen darüber — die Köpfe verloren.

dumpfe Knabenschule zu kriechen! Aber ist denn dieses Factum so sicher? Ist es besser beglaubigt als die Berufung nach England? Die ganze Sache stützt sich darauf, dass 1539 in Ulm ein Musikwerk unter dem Namen Benedictus gedruckt wurde, Harmonieen über alle Oden des Horaz, „der Ulmer Jugend zu Gefallen". Nun, wer der Ulmer Jugend etwas zu Gefallen thut, muss wohl etwas mit ihr zu thun haben, und so schloss der Lexikograph Gerber (der, gleich Gesner, Ducis in Dux umbessern zu müssen glaubt, weil vermuthlich beide nicht wussten, dass die Genitivform charakteristisch niederländisch ist) — er schloss vorläufig noch ganz bescheiden: woraus es wahrscheinlich wird, dass er (Ducis) daselbt (in Ulm) als Lehrer angestellt gewesen, woraus dann F. W. Arnold sofort weiter schliesst und apodiktisch sagt: „der seinen bleibenden Wohnsitz in Ulm hatte"[1]). Folgt aber daraus, dass ein Ulmer Drucker jene Arbeiten für die Jugend seiner Vaterstadt druckte und verlegte, Ducis müsse sie auch für die Ulmer Schuljugend in Ulm selbst componirt haben? Sagt nicht auch Petrucci in der Vorrede des Odhecaton: „commoda enim hujusmodi occasione ingenui adolescentes invitati — ad imitationem quoque non degeneri emulatione excitabuntur" — und darf man flugs daraus folgern, dass Josquin, Japart, Heyne, Agricola, Hobrecht, Busnois und alle die im Odhecaton vertretenen Tonsetzer, „Knabenschulmeister in Venedig" gewesen? Sagt nicht auch Lossius auf dem Titel seiner Erotemata (gedruckt in Nürnberg 1563) „item melodiae sex generum carminum usitatiorum in primis suaves in gratiam puerorum selectae et editae?"[2]) So gut wie Lossius in Lüneburg fremde Stücke dieser Art für seine Schuljungen drucken liess, konnte es ein Schulmann oder Verleger in Ulm mit denen des Ducis machen. Wollte man buchstäblich nehmen was Gesner sagt, so hätte freilich Ducis die Stücke für sie eigens geschrieben: „BENEDICTVS DVX scripsit harmonias in omnes odas Horatij et plura alia carminum genera tribus et quatuor vocibus in gratiam juventutis

1) Chrysander's Jahrb. 2. Band S. 61.

2) Ich kenne die in Ulm gedruckten Oden nur aus Gesner, aber dass B. Ducis wirklich dergleichen componirt hat, habe ich in einer späteren Neuauflage der Lossius'schen Erotemata gesehen, wo sich musikalische Hexameter auf Virgil's *Arma virumque* neben ähnlichen Stücken von Tritonis u. s. w. finden. Der Titel dieser Auflage ist: „Erotemata musicae practicae ex probatissimis quibusque hujus divinae et dulcissimae artis scriptoribus accurate et breviter selecta et exemplis ad puerilem institutionem praecipue accomodatis illustrata. Ad usum scholae LVNEBVRGENSIS SAXONIAE aliarumque puerilium olim a Luca Lossio in lucem edita — iam vero recens ab eodem diligenter recognita. Cum Tabella erudita summam continente artis musicae, autore Christophoro Praetorio, Silesio, Scholae Lunaeburgensis ad S. Johannem Cantore et musico. Noribergae in Officina Theodorici Gerlatzeni MDLXX".

Ulmensis, opus excusum Ulmae anno 1539 in 4 traverso, chartis 12". Dass man aber der Fassung, die Gesner seiner Notiz gibt, indem er sie mit dem Buchtitel zusammenschmelzt, nicht die Bedeutung einer historisch-gemeinten Erzählung geben darf, ist doch wohl klar. Freilich grassirte jene Schulmeisterpassion, Horaz u. s. w. musikalisch abzutrommeln, damals vorzüglich in Deutschland, besonders in Süddeutschland und war den Niederländern nicht geläufig. Einstweilen müssen wir also abwarten, ob die Zeit nicht bessere Anhaltspunkte bringen wird; so viel aber können wir schon jetzt (ohne jegliche „Belgomanie") behaupten, dass Benedictus Ducis ein niederländischer Künstler gewesen. In einigen seiner Werke tritt eine Art Familienähnlichkeit mit der eigensten Art Josquin's hervor, wie wir etwa im Blick, im Sprechton eines Sohnes uns plötzlich an den Vater gemahnt fühlen. Dies gilt vorzüglich von jenem „Epitaphium" und dem vorhin erwähnten sechsstimmigen *Tous les plaisirs,* einem trotz des kunstvollen Canons in den Mittelstimmen reizend anmuthigen Stück, das an Josquin's *Ne c'est point un grand deplaisir* erinnert und wahrscheinlich gleich diesem, aus einem „Dansliedeken" gebildet ist.

Um aber die Verwirrung und Unsicherheit vollständig zu machen, taucht in der Capelle der Schwester Carls V., Maria, Gouvernante der Niederlande zu Brüssel von 1530 bis 1555, ein Benedictus Appenzelders als Chorknabenmeister auf, dessen Name als Componist indessen nur in der 1553 bei Tylman Susato gedruckten Sammlung vierstimmiger Motetten „Liber primus ecclesiasticarum cantionum" u. s. w. vorkommt. Burney verwechselt ihn mit Benedictus Ducis.[1]) Letzterer war jedenfalls der berühmtere, und die zwar auch nur mit dem Namen Benedictus bezeichneten Stücke in den Cant. ultra centum, sowie die Nänie auf Josquin geben einen Masstab für sein Talent, da diese Stücke ihm schwerlich abzusprechen sein werden. Ihrem sehr ausgeprägten niederländischen, ja specifisch Josquin'schen Charakter gegenüber erscheint z. B. die fünfstimmige Motette *Jesu Christe verbum patris* (im Secund. tom. novi et insigni op. mus.) einigermassen dem deutschen Charakter verwandt und könnte vielleicht (nur „vielleicht", denn es kommen darin auch wieder Züge vor, die auf Ducis deuten) vom Appenzeller herrühren (der freilich auch in Brüssel lebte) — für musikalische Chorizonten ein Feld zu „glänzender" Thätigkeit! Mit dem ganzen Namen Benedictus Ducis ist die sehr edle vierstimmige Passionsmotette

1) S. 518 — — he is twice styled Appenzeller, whych seems to imply, that he was native of Appenzell in Swisserland.

Dum fabricator mundi supplicium pateretur in Rhau's Selectae harm. de pass. domini bezeichnet. Kriesstein's Cantiones septem etc. vocum enthalten eine fünfstimmige Motette zur Weihe einer Kirche *Benedic Domine*, sehr entschieden niederländischen Charakters, und eine andere tüchtige fünfstimmige *Corde et animo.* Ulhard's Concentus octo etc. vocum bringt ein kunstvoll und ganz meisterhaft gearbeitetes Stück *Sex vocum sub quatuor* (der Discant bildet zugleich den nach vier Takten in der tieferen Octave eintretenden Tenor und den nach acht Takten in der Unterquart eintretenden Alt); den Text muss hier das hohe Lied liefern *Quam pulchra es* — natürlich verschwindet der Ausdruck, den andere Meister diesen Worten zu geben gewusst, hinter dem contrapunktischen Gitterwerk, welches freilich auch schon an sich als eine recht schöne Arbeit gelten darf. Die grossen Motetten stehen an der Grenzscheide zwischen deutsch und niederländisch, d. h. sie haben mehr den allgemeinen Kunstcharakter der Zeit, dagegen ist sehr entschieden ein niederländisches und besonders feines Stück die kleine vierstimmige Motette in den Cant. ultra centum, in derem Text die Klage David's um Jonathan *(Doleo super te)* in sehr unpassender und ungeschickter Weise auf den todten Erlöser angewendet wird. Die grossen Schönheiten der *Complainte* auf Josquin hat schon Burney mit warmen Worten gepriesen und analysirt, ein wahres Meisterstück schöner, enge geführter Nachahmungen ist besonders der Schluss des zweiten Theiles *Malum tibi quod imprecer* u. s. w. In der Montanus-Neuber'schen Psalmensammlung tragen zwei Psalmen zu fünf Stimmen *Super flumina Babylonis* und *Benedictus Dominus* den Namen Benedictus, der Psalm *Beatus vir* aber wiederum den vollen Namen Benedictus Ducis.[1])

Ein guter Meister derselben Epoche, Nicolaus Payen (geb. zu Soignies, um 1526 schon in der spanischen Capelle, deren Capellmeister er 1556 (als Nachfolger Crequillon's) wurde, seit 1558 Dechant zu Tournhout, welche Stelle er jedoch nicht lange genoss, da er schon 1559 starb) ist durch eine Anzahl Motetten bekannt. Er ist vielleicht der einzige Musiker, der ein Chronogramm in Musik gesetzt hat, ein lateinisches Distichon auf den Tod der Kaiserin Isabella, Gemahlin Carl V.[2])

1) Die anderen Arbeiten, namentlich die „Deutschen Lieder" kenne ich nur dem Namen nach, insbesondere die in den acht Büchern der bei P. Phalesius gedruckten Motetten enthaltenen Stücke, die Fétis aber dem Benedictus von Appenzell zuzuschreiben geneigt ist.

2) Gedruckt in Ulhard's Concentus octo etc. vocum, unter der Ueberschrift Epitaphium Isabellae Imperatricis, quae obiit primo Maji 1539 — in hoc disticho apparet quoque numerus:

Carole CVr Defles Isabellam CVrVe reqVIrIs
VIVIt, non obIIt, reDDIta sponsa DeI.

Gerade diese Composition ist eine von Payen's allerbesten, sie tönt wie das dumpfe Hallen einer Todtenglocke. Im Ganzen sind Payen's Motetten ernst und tüchtig, aber auch trocken. So in den von Salblinger (bei Ulhard 1548) herausgegebenen Cantion. selectiss. quatuor vocum[1]) die Motetten: *Virgo prudentissima; Confitebimur debita nostra* (ohne Ausdruck von Zerknirschung); *Convertimini ad me; Domine Deus salutis* und *Domine demonstrasti.*[2]) Die Petrejus'schen Psalmen enthalten von Payen drei Compositionen: *Nisi quia Dominus; Benedictus Dominus Deus Israel* und *Eripe me de inimicis meis.* Als Meister kunstvoller canonischer Führung zeigt sich Payen in der fünfstimmigen in T. Susato's Cantion. sacrae quas vulgo Motetas vocant (1546) gedruckten Motette *Resurrectio Christi.*

Viel bedeutender ist Cornelius Canis (eigentlich de Hondt) aus Antwerpen, wo er an der Notre-Dame-Kirche Capellsänger war, dann in die niederländische Capelle Carl V. kam, deren Capellmeisterposten er 1549 bekleidete.[3]) Er gehört zu den besseren und besten jener reichen Zeit. Die vorhin erwähnte Collection Salblinger hat von ihm die Motetten: *Clama ne cesses, Domine da nobis, Veni ad liberandum, Angeli archangeli* und *Tota vita peregrinamur,* sämmtlich tüchtige Arbeiten im hohen Motettenstyle und die letzte durch eigen charakteristische Auffassung des Textes interessant. Eine auch solide aber trockenere Motette *O Sancta Caecilia* enthält Ulhard's Concentus octo etc. vocum; die Psalmen des Montanus und Neuber ein vierstimmiges Stück *Dixit insipiens in corde suo, non est Deus* — an sich schöne Musik, aber freilich würde Josquin diesen Worten wohl einen ganz andern Klang gegeben haben.[4]) Weltliche Chansons enthält das erste, zweite, vierte, fünfte, zwölfte und dreizehnte Buch der Sammlung Tylman Susato's, sehr artige Kleinigkeiten im niederländischen Solonstyl der Contrapunktik, das heisst Entwickelung gediegener Kunst im engen Rahmen, gelegentlich noch

1) Der volle Titel ist: Cantiones selectissimae quatuor vocum ab eximiis et praestantissimis Caesarea Majestatis Capellae musicis M. Cornelio Cane, Thoma Crequillone, Nicolo Payen et Johanne Lestainnier Organista compositae et in Comitiis Augustanis studio et impensis Sigismundi Salmingeri in lucem aeditae. Liber primus. Philippus Vlhardus excudebat Augustae Vindelicorum, Anno 1548.

2) Die beiden letzteren habe ich mir nicht mehr die Mühe genommen in Partitur zu setzen, glaube aber, dass sie nichts anderes sein werden als die drei vorher genannten.

3) Wie aus den Verhandlungen mit dem chursächsischen Hofe wegen Ueberlassung eines Altisten an letzteren erhellt. (S. Kade's Matthäus Le Meistre S. 8).

4) München besitzt von ihm handschriftlich noch die Missa super: *Salve celeberrima, 6 vocum.* (Codex 40, N. 5.) Kade.

mit irgend einem besonderen Kunststücke, wie der Canon *Ad secundam* in dem fünfstimmigen *Ta bonne grace,* und fast zum Lachen ist es, wenn der schon weiland von Josquin besungene Jammer des *Faulte d'argent* hier abermals von fünf Stimmen intonirt wird.

Der Nachfolger des Canis im Capellmeisterposten und Vorgänger Payen's in dieser Würde Thomas Crequillon (Crecquillon), übrigens auch Canonicus zu Namur, später zu Termonde und endlich zu Bethune bis zu seinem Todesjahre 1557, zählt vollends zu den musikalischen Grossmeistern der Epoche. Kraft, Wohlklang, geistreiche Erfindung und einfache Grösse des Ausdrucks bei reicher Entwickelung des Tonsatzes zeichnen seine Werke aus, die ihm den Platz auf den Höhen seiner Zeit und bei den Besten aller Zeiten sichern. Der edle, grosse und reine Styl, den Crequillon vertritt (als dessen erster und frühester Repräsentant freilich Gombert angesehen werden muss) ist es vorzugsweise, dem sich auch die spanischen Tonsetzer dieser Zeit zuwendeten, voran der grosse Morales, an den man sich bei Crequillon's Motetten, noch mehr aber bei seinen Lamentationen lebhaft erinnert fühlt. Vorzugsweise auf diesem Umwege, nämlich durch die in Rom und der päpstlichen Capelle weilenden Spanier, mag Palestrina mit dieser Schreibart bekannt geworden sein — obwohl das päpstliche Capellenarchiv aus dieser Epoche auch Werke von Cornelius Canis u. s. w. besitzt.[1]) Das eben erwähnte Lamentationenwerk, gedruckt in der von Bruschius herausgegebenen Sammlung, mag man mit jenen Pierre's de la Rue, die eben dort zu finden sind, neben einanderhalten, um zu erkennen, was und wie viel der Verlauf von kaum einem halben Jahrhundert vermochte. Theils zu fünf, theils zu vier Stimmen gesetzt (aber auch mit dreistimmigen Episoden), haben sie zwar nicht ganz die strenge Grossartigkeit der Composition des älteren Meisters, aber dafür eine ungleich reichere Durchbildung. (Die Stelle ,,O vos omnes qui transitis" besonders ist ausserordentlich schön und empfindungsvoll.) Auch eine sehr bedeutende Anzahl von Messen hat Crequillon componirt, was (gleich der Composition von Lamentationen) in jener Zeit schon das Zeichen eines sehr ernstlichen und nachhaltigen Strebens war, da die Componisten meist die kürzere und bequemere Motette vorzogen. Die Messen Crequillon's wurden von Petrus Phalesius und Tylman Susato gedruckt. Eine fünfstimmige über das Lied *Dung*

1) Was soll man dazu sagen, wenn in den Anhängen von Kandler's Bearbeitung des Baini'schen Werkes über Palestrina Seite 242 zu lesen ist: „Cornelio Canis aus dem 15. (!) Jahrhunderte". Und ebendort: „Layolle Francesco de — aus dem 14. (!!!) Jahrhunderte". Und so noch mehr Aehnliches.

petit mod ist ohne Pause („sine pausa"). Die Motetten sind sehr zahlreich: das siebente Buch der grossen Motettensammlung des Peter Phalesius (1562) ist ganz dem Meister gewidmet. Die vorhin erwähnte Sammlung Salblinger enthält die ausnehmend schöne vierstimmige *Servus tuus* (zwei ♭ Vorzeichnung — kühner, wirksamer und geistreicher Gebrauch der Dissonanzen);[1] *Surge illuminare* (frappante Harmonieen, über das Ganze breitet sich der festlichste Glanz); *Virgo gloriosa* (an die heilige Cäcilia, sehr edel); *Domine pater* und *Justum deduxisti.* Crequillon weiss sehr gut zu detailliren: so ist in der Motette *Dum deambularet Dominus* die ernste Frage *Adam ubi es* im Schlusse des ersten Theiles, und im zweiten Adam's zagende Antwort vortrefflich ausgedrückt. Die hochfeierliche Motette *Verto carum* aber erinnert in ihrer Idealität wiederum ganz unmittelbar an Palestrina. Sehr bedeutende Compositionen enthält auch der vierte Theil des Psalmenwerkes von Montanus und Neuber — die fünfstimmigen: *Invocabo nomen tuum; Dirige gressus meos; Adjuva nos Deus*; *Ne projicias me*; *Domine Deus virtutum* und *Heu mihi Domine*; die vierstimmigen: *Erravi sicut ovis quae periit* (sehr geistreich betont, an Tonmalerei streifend); *Delectare in Domino*; *Venite et videte opera Domini* und *Cor mundum crea*; endlich einen sechsstimmigen Psalm *Domine da nobis auxilium de tribulatione.* Den sechsstimmigen Satz wendet Crequillon nicht oft, dann aber mit kluger Benutzung der vermehrten Stimmenzahl an (so. auch in einer Messe über das Lied *Mille regrets,* im vierten Buche der Messensammlung Tylman Susato's 1556 gedruckt). Einen Schatz hübscher Chansons von Crequillon enthält die grosse Sammlung Tylman Susato's (Buch 1, 2, 3, 4, 6, 8, 11, 12 und 13), sowie ein Schatz von Motetten dieses Meisters im Nürnberger Magnum opus etc. niedergelegt ist (die vierstimmigen: *Gabriel Angelus apparuit Zachariae; Ingemuit Susanna; Quae est ista quae ascendit sicut sol*; *Verbum iniquum et dolosum; Impetum inimicorum; Domine Deus exercituum*; zu fünf Stimmen: *Cur Ferdinande pater* — ein Trostgesang für Kaiser Ferdinand und seine Gemahlin Anna; *Christus factus est; Venite et videte opera Domini; Te Deum laudamus* — nicht der Ambrosianische Hymnus; *Domine demonstrasti mi; Efficiamus Domine lignum fructuosissimum*; die sechsstimmige *Congregati sunt inimici nostri).*

Von Johann Lestainnier, dem „Organisten", liegt kaum etwas Anderes vor als die beiden Motetten der Cantion. selectiss. Ulhard's: *Domine Deus omnipotens* und *Heu mihi Domine* — Arbeiten eines wohlgeschulten niederländischen Musikers.

Gerardus a Turnhout ist durch 39 sacrae cantiones be-

1) Auch gelegentlich böse Druckfehler, für welche Crequillon natürlich nicht verantwortlich gemacht werden kann.

kannt, die 1569 Peter Phalesius druckte, auf dem Titel wird er „Ecclesiae beatae Mariae Antverpiensis phonascus" genannt. Der „Gerard" im 4. und 12. Buche der Chansons Tylman Susato's ist wohl auch kein anderer; es könnte freilich auch Gerard Dussaulx (a Salice) sein, von dem Glarean zwei Motetten mittheilt.[1])

Ein Componist von Bedeutung ist Pierre de Manchicourt aus Bethune. In der grossen Attaignant'schen Chansonsammlung treffen wir ihn freilich in etwas zweideutiger, wenigstens in sehr gemischter Gesellschaft; aber seine auch von Attaignant gedruckten Messen *Deus in adjutorium* und *Surge et illuminare* sind sehr schätzbare Arbeiten eines vorzüglichen Meisters, und in ihrer halb der französischen Kunstweise angehörigen Färbung eigenthümlich anziehend. Eine andere, gleich den vorgenannten vierstimmige Messe *Quo abiit dilectus tuus* gab 1556 Nicolaus Duchemin heraus. Seine Motetten kommen in den Sammlungen häufig vor: eine stattliche sechsstimmige *Homo quidam fecit nuptias* im Nürnberger Magnum opus u. s. w.; der Psalm CVII *Paratum cor meum* in der Montanus-Neuber'schen Psalmencollection, Stücke in den Gardane'schen Fior de Motetti, in der grossen Motettensammlung des Jacob Modernus. In jener des Pierre Attaignant gehört das ganze 14. Buch (1539) mit 19 Nummern dem Meister an, der damals Capellmeister der Kathedrale von Tournay war (insignis Ecclesiae Turonensis praefectus); es ist von ihm dem Domherrn Remigius Ruffus Candidus gewidmet. Aber auch Manchicourt selbst wird von einem gewissen Egydius de Sermisy in einem „Hexastichon" besungen. Und so enthält das neunte Buch der grossen Chansonsammlung Tylman Susato's (1545) auch fast nur Arbeiten Manchicourt's — 29 Lieder — denen einige von einem gewissen Courantier beigegeben sind. Und hier singt der Componist bald lustig-bedenkliche Dinge, wie das frivolwitzige *Ung diable blanc come le jour poindoit se promenait au jardin de plaisance* u. s. w., bald wird er höchst sentimental, wie in dem *Sortez mes pleurs* — Contraste, die in diesem neunten Buche ganz einträchtig neben einander wohnen.

Den Ruhm aller dieser Tonsetzer überglänzte Jacob Clemens non Papa, also genannt, um ihn von dem gleichzeitigen Papste Clemens VII. zu unterscheiden. Er ist in der Zeit zwischen Gombert und Orlando Lasso wohl der grösste niederländische Meister. Wer Gesänge geschaffen, wie jenen Klaggesang voll des zartesten, wehmüthigsten Mitleides *Vox in Rama* oder den Mariengesang *O Maria vernans rosa,* oder die Weihnachtsmotette *Angelus ad pastores,* der war von Palestrina kaum noch auf

1) Dodecachordon.

Schrittesweite entfernt, ja in der Motette *O crux benedicta* (besonders im zweiten Theile), in der sechsstimmigen Motette *Ave martyr gloriosa* (an die h. Barbara) steht der ganze Palestrina fertig da, und in der siebenstimmigen Motette *Ego flos campi et lilium convallium* ist das halb dialogisirende Gruppiren der höheren und tieferen Stimmen so ganz im Sinne und Style Palestrina's dass man sich immerfort erst besinnen muss, man habe hier nicht Palestrina, sondern einen älteren Meister vor sich. So lange diese und dergleichen Werke in Vergessenheit begraben lagen, so lange man von Clemens non Papa nur wusste, was der alte Walther von ihm sagt, er sei ein „Niederländer und Kayser Carolo V. höchst angenehmer Componist" gewesen, war es zu entschuldigen, wenn man die Fabel von der „gänzlich entarteten Musik" immer wieder nachsagte und nachschrieb. Aber seit man gar nicht mehr die Musikbücher alter Dome und grosser Bibliotheken zu durchstöbern braucht, sondern nur z. B. jene 42 Motetten von Clemens anzusehen, welche Commer in seine Sammlung niederländischer Musikwerke aufgenommen hat, um den Mann kennen zu lernen (der anderen zu geschweigen), seitdem sollte man sich endlich doch einmal bedenken, die alten Irrthümer immer und immer wieder auf's Tapet zu bringen, und sollte sich vielmehr von ganzer Seele der reinen, schönen, stetigen und gesetzmässigen Entwickelung der Musik freuen. Aber freilich macht es auf Weiber, Kinder und was sonst dahin gehört, grossen Effect, wenn im pechfinstern Saale der „Professor der höheren Magie" mit einem Pistolenschuss plötzlich hunderte von Lichtern anzündet, dass Alles, was eben noch in Dunkel gehüllt war, wie auf einen Zauberschlag in blendendem Glanze strahlt; und wohin kämen denn unsere Vorleser über Musikgeschichte, wenn sie vor den so schönen als geistreichen und feingebildeten Damen, welche die ersten Sitzreihen füllen, die Anekdote vom *La sol fa re mi* nicht mehr erzählen dürften und nicht mehr die Messe von den „rothen Nasen" citiren und nicht mehr den „Sack voll Ferkel" des Cardinals Capranica schütteln, und dann, wenn dem Auditorio im Namen der Musik vor dieser ganzen höllenbreughelschen Larven- und Fratzenwelt angst und bange geworden, mit dem Pistolenschuss der „Missa Papae Marcelli" plötzlich alle Lichter aufflammen zu machen? Wir fragen! — Lernt man diese Menge edler Künstler, die Orlando und Palestrina vorangingen, kennen, einen Crequillon, Clemens non Papa, Vaet, Costanzo Festa, Andrea Gabrieli, Goudimel, Morales u. s. w.: so werden Erscheinungen wie eben Orlando Lasso und Palestrina begreiflich und gewissermassen commensurabel, wobei die Meister nichts verlieren und der an sie Herantretende nur gewinnen kann. Hat Shakespeare dadurch verloren, dass man, statt sich über ihn nur

in enthusiastischen Declamationen und gigantischen Gleichnissen zu ergehen, seine Vorgänger Marlow, Green u. s. w. kennen gelernt und sein Verhältniss zu ihnen wissenschaftlich erforscht hat? Ist Raphael kleiner geworden, seit man die Werke seiner Vorgänger nicht mehr als blosse Exercitien aus der Kindheit der Kunst anzusehen gelernt?

Dass Clemens non Papa so rasch vergessen werden konnte, macht nur die Nachbarschaft oder Nachfolgerschaft eines Orlando Lasso erklärlich. Das 16. Jahrhundert war noch nicht auf den Punkt gekommen jeden neuen Meister so lange gegen die Meister einer älteren Zeit zu schmähen und wo möglich deliren zu wollen, bis er sich das Recht zu existiren nach hartem Kampfe errang — man jubelte vielmehr jeder neuen grossen Erscheinung entgegen, man meinte eben, jetzt sei die goldene Zeit der Musik angebrochen, und wurde gegen die früheren Meister sogar zuweilen ungerecht. Man lese nur z. B. die Einleitung von Hermann Finck's Practica musicae. Als Orlando Lasso auftrat, verdunkelte er in den Augen der Zeitgenossen alles Frühere, und die allerdings gerechte Bewunderung verstieg sich gelegentlich zu bombastischen, um nicht zu sagen verrückten Phrasen, wie jener Passus Pierre Ronsard's in seiner 1572 an Carl IX. gerichteten Vorrede: „le plus que divin (!) Orland, qui comme un mouche a miel a cueilly toutes les plus belles fleurs des antiens, et outre (!) semble avoir derobé l'harmonie de cieux pour nous rejouir en terre, surpassant les antiens et se faisant seul merveil de notre temps". Zur Zeit, wo Ronsard so schrieb, war Clemens non Papa etwa vor 15 Jahren aus dem Leben geschieden. Als er starb, sang ihm Jacob Vaet einen schönen Trauergesang von sechs Stimmen, dessen Text zwar nach der Zeit Weise ein nahe liegendes Wortspiel zu unterdrücken nicht vermag, aber doch einen für ähnliche classisch gedrechselte Poesieen ungewöhnlich herzlichen Klang hat:

Continuo lacrimas cantores fundite fluxu
Nam periit vestri lausque, decusque chori
Est nimis inclemens vis ac violentia fati
Quae tam clementi parcere dura negat.
Clementem tamen omnipotens Deus ipse juvabit
Ut mortem vincat, qui nece victus erat.

Diese Nänie dient auch (wie schon Proske richtig bemerkt hat) des Meisters Todesjahr annähernd zu bestimmen, da sie in dem 1558 erschienenen grossen Nürnberger Motettenwerk (Magnum opus etc.) unter dem Tittel „in mortem Clementis non Papae" gedruckt ist. (Auch Orlando Lasso besang den Tod des grossen Meisters.) Clemens non Papa hat eine staunenswerthe Fruchtbarkeit entwickelt. Seine Motetten zu vier, fünf, sechs und sieben

Stimmen sind kaum zu zählen.[1]) Sie dürfen als Muster reinen Motettenstyles gelten: edle Schönheit der Motive, glänzender Reichthum der Harmonie, ein eben so prächtiges als kunstvolles Tongefüge zeichnen sie aus.

1) Das oben citirte Nürnberger Motettenwerk allein enthält von ihm: Sechsstimmige: *O magnum mysterium; Hoc est praeceptum meum*; *Jubilate Deo; Ecce quam bonum; Ave martyr gloriosa; Mulierem fortem qui invenit; Fremuit spiritus.* — Fünfstimmige: *Tres juvenes; Haec est Domus Domini; Pascha nostrum; Erravi sicut ovis; Tulerunt autem fratres*; *O quam dulce; Veni electa mea; Si diligis me Simon; Venit vox de coelo; Veni in hortum; Innuebant patres; Concussum est mare; Ego dormio; Ego me diligentes diligo; Plaude superna Sion; Coeleste beneficium; Deus qui nos patrem; Ab Oriente venerunt; Domine Dominus noster; Accesserunt ad Jesum Pharisaei; Vox clamantis in deserto; Iob tonso capite; Tota pulchra es; Non relinquam vos; Videte miraculum; Orante Sancto Clemente; Pastores loquebantur invicem; O Crux gloriosa; Hierusalem surge; O quam moesta dies; Dixerunt discipuli*; *In honore Christi*; *Domini Deus fortis*; *Jesu Christe fili Dei peccatorum consolator*: *O Jesu Christe succurre miseris*; *De profundis clamavi*; *Caesar habet naves*; *Quis te victorem.* Vierstimmige: *Tu es Petrus*; *Beata es virgo Maria*; *Vide Domine afflictionem*; *Vidi Hierusalem descendentem*; *Peccantem me quotidie*; *Descendit Angelus Domini ad Zachariam*; *Impulsus et eversus sum*; *Virgines prudentes ornate lampades*; *Venit ergo rex septimo die*; *Voce mea ad Dominum clamavi*; *Filiae Jerusalem nolite flere super me*; *Quis Deus magnus sicut Deus noster*; *Caecilia virgo gloriosa*; *Ve tibi Babylon et Syria*; *Deus stetit*; *Congratulamini*; *O fili Dei memento semper mei* (soll heissen: *O mater Dei)*; *Confundantur omnes*; *Vox in Rama*; *Lapidabant Stephanum, Jerusalem cito veniet salus tua.* Zusammen 66 Motetten (die hier mit gesperrter Schrift hervorgehobenen finden sich auch bei Commer, die Motette *Vox in Rama* und *Tu es Petrus* auch bei Proske). Dem Liber secundus select. cant, welcher bei Ulhard 1548 erschien und den schon vorhin erwähnten Canon von Petrus Massenus enthält, sind folgende Motetten von Clemens non Papa beigegeben: *Si mors dissolvit curas*; *Conserva me Domine*; *Domine Deus exercituum*; *Angelus Domini*; *Vox in Rama*; *Caligaverunt oculi mei*; *Gaudent in coelis*; *Rex autem David*; *Impulsus eversus*; *Inclita stirps Jesse*; *Vide Domine.* Die Psalmen der Montanus-Neuber'schen Sammlung enthalten im ersten Theile die fünfstimmigen: *Domine quis habitabit*; *Eyaltabo te*; *In te Domine speravi*; im dritten Buche den sechsstimmigen Psalm *Levavi oculos meos*; die fünfstimmigen: *Domine non est exaltatum* und *Domine probasti me*; den vierstimmigen: *Domine clamavi*; im vierten Theile die fünfstimmigen Psalmen: *Servus tuus ego sum*; *Confundantur omnes*; *Adjuva nos Deus*; *Fac mecum signum* und *Aperi Domine.* (Ich citire diese Sammlungen ausführlicher, da sie bei Fétis mit Stillschweigen übergangen sind.) In den ersten sechs Büchern der Sammlung: Liber primus (secundus etc.) sacrarum cantionum quas vulgo motetas vocant (Leeuwen, Peter Phalesius 1559 etc.) nicht weniger als zweiundneunzig Motetten des Meisters (ein schönes Exemplar in München). Und so weiter und so weiter. Selbst der fleissige Fétis erlahmt Angesichts dieser Massen!

An die ältere Zeit mahnen nur noch die gelegentlich (wenn auch schon sehr selten) angewendeten Quintparallelen, ein mitunter etwas herber Gebrauch der sogenannten Cambiata, und, was in dieser Epoche sonst kaum noch vorkommt, die einigemale freilich mit den gesteigerten Kunstmitteln und der grösseren Kunstgewandtheit der Zeit angewendeten, und zwar schön und sehr effectvoll angewendeten regelmässigen harmonisch-melodischen Kettengänge (in der Motette: *Servus tuus ego sum*; *Maria vernans rosa*; *Angelus ad pastores* u. s. w.) Fast durchaus haben die Motetten jenen allgemeinen Idealzug, der die ihnen eigene Färbung, eben um ihrer Allgemeinheit willen, für alles geeignet macht, was schön und gut ist. Doch nicht so, dass sich nicht selbst auch hier der Gegensatz des Hellen, Freudigen und des Düstern, Trauervollen je nach Beschaffenheit der Texte zeigte. Gehören Motetten, wie *Vox clamantis in deserto*, wie *Jerusalem surge et sta in excelso* u. a. m., im besten Sinne dem allgemeinen idealen Motettenstyle, in dem man wie in reinem Sonnenlichte schwebt, so können die Motetten *Jubilate Deo* (zu sechs Stimmen) und *Tristitia obsedit* (vierstimmig) das eben Gesagte nach jenen beiden Seiten hin illustriren.

Jene mehr allgemein-ideale Haltung des Ausdruckes macht es daher dem Componisten auch leicht, nach der Zeit Weise biblische Erzählungen u. s. w. zu componiren, z. B. die eigentlich völlig unmusikalische, wo die Pharisäer über die Zulässigkeit einer Ehescheidung verfängliche Fragen stellen (Accesserunt ad Jesum — das Vordringliche der Frage „Si licet homini dimittere uxorem“ ist bezeichnend ausgedrückt, sie wird scharf rhythmisch wie mit dem Hammer des Gesetzes heruntergehämmert); die Geschichte, wie Joseph's Brüder dem Vater Jacob des Sohnes blutigen Rock bringen (Tulerunt autem fratres u. s. w.; der Klageruf „Fera pessima devoravit“ u. s. w. wird refrainartig zum Schlusse jedes Theiles unverändert wiederholt); die Erzählung von den „drei Jünglingen“, die den Leib des Königs Darius hüteten und die drei Sinnsprüche schrieben — und so weiter. Von dramatisch mahnenden Andeutungen macht der Meister bei solchen Dingen fast keinen Gebrauch — er ist Exeget, Prediger, wenn man will, der die biblische Begebenheit eben nur als erbauliches Exempel, als Beleg für eine wichtige Lehre vorträgt. In der Motette *Venit vox de coelo* kann die Wunderstimme mit dem „cur me persequeris“ gar nicht fertig werden, es wird endlos in einem allerdings sehr meisterlichen contrapunktischen Stimmengewebe wiederholt. Halte man nun, wir wollen nicht sagen die analoge Stelle in dem berühmten neuen Oratorium, die so wunderbar das hier einzig Richtige trifft, sondern z. B. jene in der Motette des älteren Jhan Gero von Paul's Bekehrung daneben,

um zu sehen, wie wenig es unserem Meister um dramatische Schilderung zu thun ist. Aber zuweilen entschlüpft ihm, wie unwillkürlich, doch ein solcher, und dann sicher sehr geistreicher Zug. Man sehe z. B. in der Motette *Venit ergo rex septima die,* wie der ungekränkt zwischen den Löwen sitzende Daniel völlig leibhaft hingemalt ist: ,,et ecce Daniel sedens". Oft genügt der kleinste Zug zur bedeutendsten Wirkung. Die wundervolle Färbung milder Trauer der Motette *Vox in Rama* wird gleich im Motiv blos durch dessen Ueberhöhung in die kleine Sexte bewirkt. Die Motette *Ascendit Deus in jubilatione* streift sogar schon an Tonmalerei. Dagegen ist die Motette, deren Text fast Wort nach Wort zur Tonmalerei drängt und sie eigentlich nothwendig erheischt, die Motette, welche Michael's Kampf mit den Dämonen schildert, *Concussum est mare et contremuit terra,* in höchst solenner Gelassenheit gehalten.[1] Und so ist auch die überhaupt trockene und des Meisters wenig würdige Motette *Rex autem David* (in Ulhard's Cantion selectiss. quatuor vocum etc.), deren erster Theil die Klage um Absalon, der zweite die Klage um Jonathan enthält, ohne wahre Empfindung und mit den analogen älteren Werken Josquin's in keiner Weise zu vergleichen. Ein fünfstimmiges *Ave Maris stella* enthalten die Mot. ,,del Laberinto"; hier war der Meister auf seinem eigentlichen Gebiete.

Unter den Gelegenheitsgesängen wäre die wirklich sehr grossartige Trauercantate oder Trauermotette auf den Tod Philipp's von Croy zu nennen *Quam moesta dies,*[2] dahingegen man kaum ohne Lächeln wird sehen können, wie der gute Clemens non Papa, vielleicht auf höheren Befehl als Memento für Clemens Papa, den versificirten Leitartikel ,,Caesar habet naves validas et grandia vela" u. s. w. componiren musste.

Der Drucker Petrus Phalesius in Leeuwen, der auch den Hauptfonds von Motetten Clemens' non Papa's herausgab, druckte auch eine Anzahl Messen, jedoch nicht nach älterer Art ihrer mehrere in ein Buch vereinigt, sondern jede für sich, und zwar die sechsstimmige *Ad imitationem cantilenae à la Fontaine du prez* (1559), die fünfstimmigen *Ad imit. mod. ecce quam bonum* (1557 und 1558) *Gaude lux Donatiane* (1559), *Caro mea* (1559) *Languir my fault* (1559), *Pastores quidnam vidistis* (1559, Nachahmung einer ebenfalls fünfstimmigen eigenen Motette des Meisters, wie hernach auch Palestrina mehreremale seine eigenen Motetten zu

1) Die Zeit nach Palestrina versuchte hier mit blossen Menschenstimmen etwas dergleichen, ohne zu genügen. Dazu gehört der Donnersturm der Instrumente. Der erste Satz der neunten Symphonie Beethoven's gäbe so etwa den rechten Ton.

2) Im gedruckten alten Originale steht „Philippus ille Croy", bei Commer ist geändert „Philippus ille heros". Warum?

Messen ausweitete) die vierstimmigen: *Ad imitationem cantilenae misericorde* (1556, diese erste Ausgabe ist vom Drucker dedicirt: *Georgio ab Austria Duci Bullonensi*, 1553), *Virtute magna* (1557, 1558), *En espoir* (1558), *Quam pulchra es* (1559). Die Phrase *Ad imitationem moduli* statt des älteren *super* ist bemerkenswerth; sie kam um die Mitte des 16. Jahrhunderts sehr allgemein in Gebrauch, seit man die Messen nicht mehr über das im Tenor notengetreu beibehaltene Lied, sondern im gemischten Contrapunkte nach den Motiven des Liedes zu componiren vorzog.[1])

Weltliche Chansons von Clemens non Papa enthält die Sammlung von Petrus Phalesius. Hier erscheint der Meister so liebenswürdig als geistreich: es kann kaum etwas Graziöseres geben als das vierstimmige *Entre vous filles de quinze ans* — man sieht die lustigen französischen Mädchen, wie sie lachend und schwatzend zum Brunnen gehen. Es kann kein behaglicheres, fröhlicheres, leichtblütigeres Trinklied geben als das *La la la maistre Pierre buvons donc* mit der komisch-pathetischen Stelle *A ce flacon fais la guerre,* während die gleichzeitigen deutschen Trinklieder von Arnold von Bruck, Wolf Heintz u. A. die Sache wie eine solenne Staatsaffaire behandeln. Es kann kein zierlicheres Goldarbeiterstück fein verketteter, fein verschlungener Contrapunktik geben als das fünfstimmige *La belle marguerite est une belle fleure,* dem ein Canon in Subdiapente nichts von seiner lieblichen Anmuth nimmt. Man darf diese Chansons als die reinsten Blüten bezeichnen, welche die niederländische Kunst in dieser Richtung hervorgebracht. Und überblickt man den Weg von Dufay's *Ce mois de may,*[2]) von den Liedern Okeghem's und Binchois' weiter zu Josquin und Loyset Compère und so immer weiter bis auf Clemens non Papa, so gewinnt man ein Bild geistiger Entwicklung, das man nicht ohne Antheil und Bewunderung anschauen kann. Doppelt interessant aber werden die Chansons Clemens non Papa's, wenn man seine „Souter Liedekens" daneben hält, welche bei Tylman Susato unter dem Titel erschienen: „Het vierde musyk boexken mit dry Parthien, waerinne begrepen syn die ierste XLI Psalmen van David, gecomponeert by Jacobus Clemens non Papa, den Tenor altyt houdende di voise van gemeyne bekende liedekens seer lustich om singen ter eeren Gods" (1556), und so weiter ein fünftes, sechstes und siebentes Buch. Der Meister hatte hier die Aufgabe die „gemeyne bekende liedekens" mit statt des weltlichen Textes unterlegten Psalmen David's in gereimten vlaemischen Uebersetzungen zu kleinen geistlichen

1) Alle diese Messen von Clemens von Papa besitzt die k. k. Hofbibliothek in Wien und die städtische Bibliothek in Cöln.

2) Ist wohl ein Irrthum; soll wohl heissen: „Cent mille escus". Ein Lied: Ce moys de may von Dufay existirt meines Wissens nicht. Kade.

Liedern umzuarbeiten, wo denn z. B. der zweite Psalm *Quare fremuerunt* nach der Weise „Roosken rot“ abgesungen wird *Waerom so rasen die heydensche minschen* u. s. w. Sämmtlich zu drei Stimmen gesetzt, enthalten diese Gesänge die Volksweisen in genau beibehaltener populärer Gestalt, häufiger in der Mittel-, seltener in der Oberstimme. Aber indem diese zum Theil entschieden lustigen Gesänge mit den beiden leicht und doch sehr meisterlich behandelten Gegenstimmen in Verbindung gesetzt werden, die wiederum schön und melodisch hinfliessen, entsteht etwas vom Original im Charakter Grundverschiedenes — fromm, schön, erbaulich für die häusliche Andacht so recht passend, kurz zusammengefasst, ohne Künste oder Schwierigkeiten, ganz populär — es sind gleichsam kleine Heiligenbildchen, die ein grosser Maler gezeichnet und in Kupfer gestochen, damit die Leute etwas in Gebetbuch und Postille einzulegen haben. Im höchsten Grade lehrreich ist es, die Bearbeitung des Liedes *Languir me fault,* das sich hier zum 103. Psalm *Benedic anima mea Dominum (Gebenedeyt myn siel)* metamorphosiren müssen, mit dem glänzenden, für Künstler berechneten sechsstimmigen Prachtstücke über dasselbe Lied unter den weltlichen Chansons des Meisters zu vergleichen, mit der imitationenreichen Führung der Stimmen, den bedeutenden Nebenmotiven u. s. w. Hier wie dort hat der Componist die Melodie in die Oberstimme verlegt; man lege aber beide Compositionen neben einander und sehe zu, wie hier und wie dort gemodelt.

Dass wir von dem Lebenslaufe eines so grossen Meisters wie Clemens non Papa so gar nichts wissen, ist auffallend. Aus dem Umstande, dass ihn Tylman Susato „maistre Ja. Clemens non papa“ nennt, schliesst Fétis, wohl mit Recht, er sei geistlichen Standes gewesen, weil man diesen Titel nur Geistlichen gab. Aber sicher schliesst Fétis falsch, wenn er aus dem Umstande, dass der Meister nicht unter den Sängern der spanischen Capelle vorkommt, ihn zur wiener Capelle verweist. Dann würde er unter den Sängern Ferdinand I. vorkommen müssen und der Aufenthalt in Wien würde sich in seinen Werken (in Wahl der Texte u. s. w.) sicher verrathen. Man findet ihn aber nur mit Carl V. genannt. Sollte er nicht, was am nächsten liegt, in der belgischen Capelle daheim geblieben sein? Deutet jenes Lied von der „edlen Blume Marguerita“ nicht ganz direct auf die Gouvernante der Niederlande, welche ja bekanntlich die Sternblume mit Anspielung auf ihren Namen zu ihrem Symbol gemacht? Proske meint: Clemens non Papa sei wohl auch in Italien gewesen — was wohl nur eine Folgerung aus dem idealen Style seiner Motetten ist. Aber sind die von Canis, von Vaet, von Crequillon in ihren Grundzügen anders? —

Nur wenig später als Clemens tritt Christian Jans, genannt Hollander auf. Er war bis 1549 Capellmeister bei St. Walburga in Oudenarde, wornach er in die Capelle Ferdinand I. eintrat und dort auch noch unter Maximilian II. diente, welchen er in einer sechsstimmigen Motette besang: *Nobile virtutum culmen rex inclite salve.* Hollander's Motetten, von denen in Joanelli's Thesaurus eine bedeutende Anzahl erhalten ist (auch die eben genannte an Maximilian II.), machen mit ihren oft fast ununterbrochen in Bewegung erhaltenen vier, fünf, sechs bis acht Stimmen, mit ihrer kräftigen, reichen, volltönigen, obwohl zuweilen in einen etwas engen Kreis von Ausweichungen gebannten Harmonie und ihren stellenweise sehr energischen Rhythmen meist eine überaus glänzende, doch aber oft mehr eine äusserliche Wirkung, und dem Gange der einzelnen Stimmen fehlt nicht selten der rechte melodische singhafte Zug, doch sind sie immer gut und verständig geführt. Oft muss der tüchtige Musikklang für alles Uebrige einstehen. Um es zu erkennen, halte man nur z. B. Palestrina's Motette *Valde honorandus est sanctus Joannes* neben die gleichnamige Hollander's. Dem übermächtigen Duft von Poesie, welcher der ersteren entströmt, gegenüber nimmt sich die andere trocken, weitschweifig auseinandergezerrt und fast hölzern aus. Und so setzt Hollander unter anderm auch ein modernes lateinisches Gedicht *Casta novenarum* über den Verfall der Musenkunst (in dem Geschmacklosigkeiten vorkommen, wie: Musae nostrae mulae sunt, fama fames u. s. w.), so gut und in ganz derselben solennen Haltung in Musik wie irgend eine kirchliche Hymne. Und wiederum mit derselben ruhigen Grossartigkeit und glänzenden Entwickelung der Tonmassen besingt er in der Motette *Nolite mirari* die Schrecken des letzten Gerichts: so hängt er hier jedem Worttexte den gleichen reichgestickten, edel drapirten Mantel von Musik um und bringt mit grossem Kunstaufwande zuweilen keinen anderen Eindruck hervor als den einer etwas langweiligen Pracht. Aber ein grosser Meister seiner Kunst war er doch, und die Factur ist bei ihm überall so vortrefflich wie möglich. Dass, wo einmal Sinn und Ausführung seiner Aufgabe zusammentreffen, ihm wahrhaft Schönes gelingt, beweisen Motetten, wie die fünfstimmige Pfingstmotette *Repleti sunt omnes spiritu sancto*, die sechsstimmige *Tres veniunt reges,* oder die sehr reiche achtstimmige *Christus resurgens*, in der sich die Prachtliebe des Tonsetzers zum würdigsten, festlichsten Jubelklang gestaltet. Auch die Motette *Austria virtutes, aquilas augustaque signa eriget* mit zwei vierstimmigen nach venezianischer Weise als Echo correspondirenden Chören darf ein treffliches Stück heissen. Hier war der Pomp an rechter Stelle; solche Dichtungen und Tonwerke gehören ganz in die Klasse jener zum Theil von grossen

Meistern herrührenden gleichzeitigen und für die Zeit charakteristischen Gemälde, wo portraitirte Durchlauchten in der Tracht der Zeit, umgeben von ihrem gleichfalls portraitirten Hofstaat oder von ganz realistischen Landsknechten einander begrüssen, oder in den Krieg ziehen, aber ein liegender Flussgott sich die Staatsaction ansieht, allegorische Figuren die Rosse der Helden führen und Fama in den Lüften über sie hinposaunt. Ein Meisterstück des Tonsatzes, und nicht des Tonsatzes allein, ist die sechsstimmige Erzählung von Paul's Bekehrung *Saulus cum iter faceret* mit einer kurzen Phrase aus der Litanei aller Heiligen *Sancte Paule ora pro nobis* im zweiten Discantus, welche mit dem hier bedeutungsvollen Motto *Qui se exaltat humiliabitur,* im ersten Theile als stufenweise sinkender Pes descendens, im zweiten Theile mit dem Motto *Qui se humiliat exaltabitur* als stufenweise aufsteigender Pes ascendens behandelt ist — ein sinnreiches Spiel, zu dem Josquin, wie bekannt, mit seinem *Miserere* die Idee angeregt, und das auch noch Palestrina zu verwerthen nicht verschmähte. In der ganzen Fülle breit austönenden Wohlklanges voller Accorde ergeht sich die fast ganz im gleichen Contrapunkt geschriebene sechsstimmige Motette *Vitam puae faciunt beatiorem,* und von einer für Hollander ganz ungewöhnlich milden Empfindung und auch melodisch sehr ansprechend ist die vierstimmige *Qui moritur Christo,* wogegen jene vom verlorenen Sohne *Pater peccavi* ein unangenehmes Beispiel ist, wie trocken und gedankenlos der Componist gelegentlich „Musik machte"[1]).

Mit Christian ist Sebastian Hollander aus Dordrecht nicht zu verwechseln, der Vorgänger Orlando Lasso's in der Münchener Capelle. Seine vortreffliche, etwas an Mouton's Weise anklingende fünfstimmige Motette *Dum transisset* lässt in ihm einen höchst achtbaren Tonsetzer erkennen.

Ein anderer vortrefflicher Meister, Andreas Pevernage aus Courtrai (1543—1591), ist auch darum besonders merkwürdig, weil er zur Zeit, da er „maitre de chant" an der Kathedrale von Antwerpen war, in seinem Hause wöchentliche Aufführungen vorzüglicher Werke niederländischer, italienischer und französischer Tonsetzer vor versammelten Zuhörern veranstaltete und so für echte und vielseitige musikalische Bildung rühmlichst bemüht war. Bei so lebhaftem Interesse für gute Musik aller Nationen wird es erklärlich, wie noch in jenen Zeiten die Spanier nieder-

1) Commer's „Collectio operum musicorum batav." enthält im ersten, vierten, fünften, sechsten und neunten Bande nicht weniger als 25 Motetten (nicht 19, wie Fétis, Biogr. univ. IV. S. 360 sagt) von Christian Hollander, die meisten aus Joanelli. Fétis erwärmt sich ungewöhnlich für den Componisten, den er den grössesten Meistern beizählt. Dagegen fertigt er Sebastian Hollander etwas kühl ab.

ländisch componirten, die Niederländer gelegentlich venezianisch u. s. w. Der Seufzer Hermann Finck's, die Andeutung Adrian Coclicus': dass man vorzüglichen Musikern in den Niederlanden öffentliche Belohnungen aussetze, erhält durch ein Document des Antwerpener Stadtarchives einen interessanten Commentar: es ist eine vom 1. Februar 1591 datirte Anweisung des Magistrats an den Seckelmeister, dem Andreas Pevernage für das so eben bei Christoph Plantinus gedruckte vierte Buch seiner fünf-, sechs- und achtstimmigen Chansons 50 Gulden auszuzahlen. Aber den folgenden Tag nach dieser ehrenvollen Auszeichnung erlebte er den Schmerz, seine zwölfjährige Tochter Maria sterben zu sehen, und er selbst folgte ihr am 30. Juli, erst 48 Jahre alt. Seine Gattin Maria Haecht hat das Andenken beider in einer Grabschrift geehrt. Zur Einweihung seiner Hausconcerte, wie es scheint, componirte der treffliche Mann jene herrliche siebenstimmige Hymne an die heilige Cäcilia *O virgo generosa* (in Joanelli's Thesaurus), deren an Palestrina ganz unmittelbar erinnernde ideale Schönheit sich unschwer durch die vorauszusetzende Bekanntschaft mit den Werken des grossen Meisters der römischen Schule erklären lässt. Viele sehr bedeutende Werke des ausgezeichneten Meisters, wie seine Messen zu fünf, sechs und sieben Stimmen, Gesänge für das ganze Kirchenjahr u. s. w., gab seine Wittwe erst nach seinem Tode heraus.

Begegnet der Forscher in den Drucken jener Zeit dem nicht selten vorkommenden Namen Jachet oder Jaquet, so erneuert sich die Verlegenheit, die er bei Benedictus und bei Lupus durchgemacht. Jachet van Berghem, Jachez de Weert, Jachet Buus, Jacques de Pont, Jachet Vaet — er hat das Aussuchen. Die Verwirrung fing fast schon zu Lebzeiten der Meister an: so redet Prätorius im Syntagma von der siebenstimmigen Motette *Egressus Jesus* von Jachez de Weert, während die Drucke diese ausnehmend schöne Composition unter dem Namen Vaet bringen.[1]) Da ist eine ganz vortreffliche sechsstimmige Messe, 1557 bei le Roy und Ballard gedruckt „Ad imitationem moduli Surge Petre auctore Jacquet"[2]) — wem gehört sie? Offenbar demselben „Jaquet", der im secundus tomus novi et insignis. op. music. die gleichnamige sechsstimige Motette bringt, aus der die Messe gemacht ist. Aber welcher ist es? Wenn, wie in den sechsstimmigen *Motetti Del Frutto,* oder in den *Motetti della Simia* oder bei der Messe *Sors et fortuna,* in

1) Von jenem „iaques du pont" kommt in den Mot. *del Frutto* eine Motette *Coenantibus illis;* in den Mot. *della simia* kommt er als Jacobus Depont vor.

2) Exemplar im Prager Museum.

Girolamo Scotto's Missarum quinque liber primus deutlich gedruckt zu lesen steht „Jachet Berchem" oder im vierten Buche der Motetten des Jacob Modernus „Jac. Buus," bleibt freilich kein Zweifel. Die vielen unter dem blanken Namen Jachet in Venedig gedruckten Madrigale gehören wohl letzterem — heisst es doch in den Akten der Marcuskirche von der Organistenwahl am 15. Juli 1541: „elessero mistro Jachet fiammingo Organistam organi minoris loco ser. Baldassaris[1]) organistae, duc. 80". Jachet nahm die Stelle an, fand aber sehr bald, dass die duc. 80 keine entsprechende Zahlung seien. Die Akten erzählen weiter: „prese licenzia de andar per alcuni suoi importanti negotii fino o casa sua, promettendone nel termine de mesi quattro ritornare". Wer aber nicht wiederkam, war Jachet. Er blieb in Wien, wo man ihn täglich mit einem Gulden honorirte. Die Procuratoren von S. Marco liessen durch den Gesandten Federigo Badoer Unterhandlungen anknüpfen, aber Jachet erklärte, Venedig nicht wieder betreten zu wollen, wenn man ihm nicht ein jährliches Salar von 200 Ducaten sichere, wonach Girolamo Parabosco seine Stelle erhielt. Uebrigens lebte auch Jaquet von Berghem in Italien, seit 1550 als Capellmeister des Cardinals von Mantua. Die Hochzeitsmotette zu sechs Stimmen von Jac. Buus *Qui invenit mulierem* mit dem sinnigen Canonmotto *Erunt duo in carne una* lässt ihn als höchst tüchtigen Tonsetzer erkennen. Der grösste unter allen jenen Jacob's und Jaques und Jachet und Giacchez ist aber doch wohl Jacobus Vaet.

Wie Christian Hollander und zugleich mit ihm war auch Jacob Vaet Mitglied der kaiserlichen Capelle. Auch er besang in solennen Motetten Ferdinand I. (*Si qua fides* mit der Ueberschrift „in honorem Caesaris Ferdinandi"), ferner Maximilian II. zur Feier seiner Krönung als König von Böhmen im September 1562 in Prag (*Jam pridem exspectante*), hernach eben denselben auch als Kaiser *In laudem invictissimi Romanorum Imperatoris Maximiliani II.,* ferner dessen Söhne, die Erzherzoge Rudolph und Ernst, ferner den Besuch des Herzogs von Baiern (*gratus in Austriacam quod veneris optime terram*), ferner die Vermählung der Königin Katharina von Polen (*Romulidum invicti pulcherrima filia*) — alles vermuthlich als Hofcomponist auf erhaltenen Befehl. Diese fürstlichen Haus-, Hof- und Staatsmotetten bringen die analogen Arbeiten in Erinnerung, womit Johannes Ciconia und andere im Dienste Venedigs stehende Meister anderthalb Jahrhunderte früher Dogen und Patriarchen musikalisch gefeiert hatten. Freilich waren es dort die Incunabeln der Musik; hier ist es die ausgebildete Tonkunst, welche ihre Gaben an die leeren

1) Baldassare de Imola.

Phrasen humanistisch-lateinischer Devotionstexte verwendet und verschwendet hat. Es sind dabei durchaus keine flüchtigen Gelegenheitsarbeiten, sondern mit allem Aufwande der Kunst auf das Reichste und Sorgsamste durchgearbeitete Motetten von würdigster, specifisch religiöser Haltung — der Prager Krönungsgesang so feierlich, wie es der Moment nur immer erheischte; allerdings aber ist schwerlich je ein ernsteres, um nicht zu sagen düstreres Epithalamium gesungen worden als das an die Polenkönigin gerichtete. Die Anlässe, welche diese Musikstücke in's Leben riefen, sind längst vom Zeitenstrome verschlungen, aber Vaet's Kirchenstücke behalten ihren Werth für alle Zeiten. Neben der vollen Meisterschaft in Handhabung des Stoffes sprechen sie einen edeln, ernsten Sinn aus und tragen den Ausdruck einer tiefen, im Geiste und in der Wahrheit erfassten Andacht.

Vaet's Hauptwerk ist wohl das grossartige achtstimmige *Te Deum* in drei Abtheilungen, ein Werk voll hoher Würde, feierlich, erhaben, meisterhaft in seiner reichen Durchführung: die Chöre alterniren theils in venezianischer Weise, theils singen sie in mannigfachen Combinationen zusammen. Auch sein fünfstimmiges *Miserere* (motettenmässig als Psalmus L componirt) ist ein hochbedeutendes Stück, trotz der Meisterarbeiten, die man gerade über diesen Gegenstand gewohnt ist, so grossartig und ergreifend wie irgend eine von jenen anderen Compositionen älterer und neuerer Meister.[1]) Die tiefste Zerknirschung spricht aus dem vierstimmigen *Pro defunctis, Heus mihi Domine quia nimis peccavi,* und geheimes Entsetzen durchweht die bewundernswerthe Motette, welche die Erwartung des jüngsten Tages ausspricht, *Quoties diem illum* — der Ruf *surgite mortui ad judicium* hat wirklich etwas Mark und Bein Durchdringendes.[2]) In dieser tiefen Versenkung in den jeweiligen Text, in diesem sinnigen und lebendig empfindenden Erfassen des Einzelnen mahnt Vaet einerseits an den grossen Vorgänger Josquin, andererseits an den grossen Nachfolger oder vielmehr Zeitgenossen Palestrina. Höre man nur den freudig zurufenden Anfang der Motette *Euge serve bone* — oder in jener Gerichtsmotette den zagenden Schluss des Tenors, wo gleichsam der Fuss des dem Richterstuhle Nahenden zögert.

1) Zarlino hätte den Anfang auch als Beispiel eines der Fälle citiren können, wo der Tenor gegen die Oberstimme frei mit der Unterquarte einsetzt. Den geistreichen Gebrauch der Dissonanzen möge man eigens beachten!

2) Warum Commer den von Vaet ausdrücklich vorgeschriebenen Accord b — $\overline{\text{f}}$ — ♯$\overline{\text{g}}$ in b — $\overline{\text{f}}$ — $\overline{\text{g}}$ verschlimmbessert hat, begreife ich nicht; er hat damit nicht nur einen ausserordentlich schönen Effect verdorben, sondern auch eine für die Zeit merkwürdige Anwendung der übermässigen Sexte beseitigt!

Achtbare Meister dieser Zeit und Schule, in deren Werken wir dieselben Styleigenthümlichkeiten bei trefflicher Durchbildung der Technik antreffen, sind Johannes Guiot, gewöhnlich nach seinem Geburtsorte Chatelet unter dem Namen Castileti bekannt. (Mehreres bei Joanelli; eine Motette *Expurgare vetus fermentum*, vierstimmig, in dem grossen Nürnberger Motettenwerke derselben Offizin, mit dem Namen Jo. Castelletti; im elften Buche der Chansons Tylman Susato's die reizende Nummer *Joyeusement sans nuls faulx tour,* deren Bezeichnung „Jo. Castileti alias Guyot" beide Namen vereinigt). —

Jean de Clèves (ein siebenstimmiges Epitaphium auf Ferdinand I. im Joanelli'schen Thesaurus; Motetten in Ulhard's Cantiones quatuor etc. vocum, eine sechsstimmige Motette *Mirabilia testimonia tua Domine* im grossen Montanus-Neuber'schen Motettenwerke). —

Matheus le Meistre (erst in Mailand, dann am sächsischen Hofe, als erst italienisirter und hernach germanisirter Niederländer äusserst merkwürdig.[1]) —

Die drei Antoine Barbe (Vater, Sohn, Enkel, letzterer der bedeutendste). —

Josquin Baston (eine vierstimmige Motette *Delectare in Domino* in Ulhard's Concentus octo etc. vocum, andere Motetten in Phalesius' Cantionum sacrar. quas vulgo Moteta vocant 5 et 6 vocum libri VIII 1554—1557; Chansons im 11., 12. und 13. Buche der grossen Sammlung Tylman Susato's, zum Theile sehr merkwürdig, weil einige davon deutlich zeigen, wie sich die niederländische Chanson unter der Einwirkung des italienischen Madrigals umgestaltete und dessen Formen und Ausdrucksweise anzunehmen begann; ein *Forseulement* im 8. Buche sei deswegen bemerkt, weil es mit dem alten berühmten Forseulement in der Musik gar nichts gemein hat). —

Jon Petit-Delattre (Motetten und Chansons; eine Motette für vier hohe Stimmen *O bone Jesu* klingt ganz merkwürdig an Palestrina's Weise an). —

Jean le Cocq oder Coick (Chansons bei Tylman Susato; seine Chanson *Sy de haulx cieulx* mit dem Canonmotto *Tout a rebours va mon affaire,* d. h. Alt und Tenor führen einen Nachahmungscanon in Verkehrtschritten aus, hat zur Ungebühr Burney's Aerger erregt: er meint, es sei *truly a gothic contrivance;* es ist aber ein trefflich wohlklingendes, anmuthiges Stück und der göttliche Palestrina hat denselben gothischen Einfall wiederholt angewendet. — Eine mit Johannes Gallus bezeichnete Motette *Angelus Domini descendit* in Forster's Selectissim. Mutetarum quatuor

1) Ueber ihn wolle man O. Kade's vortreffliche Monographie vergleichen.

vocum tomus primus gehört zweifelsohne ihm, da man seinen Namen nach der Zeit Weise auch wohl latinisirte. —

Martin Peudargent (Capellmeister des Herzogs von Jülich, Cleve und Berg, von ihm wurden 1561 zu Düsseldorf Motetten und 1555 fünf Bücher Sacr. cant. gedruckt). —

Tylman Susato, der verdienstvolle Verleger (gleichsam als sein Programm componirte er ein sechsstimmiges Stück *Musica donum Dei optimum*, welches in Kriesstein's Cant. ultra cent. den Schluss bildet, eine vierstimmige Motette *Da nobis* in Ulhard's Conc. octo etc. vocum, eine fünfstimmige *In illo tempore cum audissent Apostoli* in Kriesstein's Cant. sept. etc. voc.). —

Loyset Piéton aus Bernay in der Normandie (lange Zeit mit Loyset Compère zusammengewirrt, obwohl er auch schon der Schreibart nach als ein um etwa vierzig bis fünfzig Jahre jüngerer Tonsetzer kenntlich wird; er hat nicht Compère's Frische und Kraft und ist nur ein Meister zweiten Ranges, was aber in jener glänzenden Zeit noch recht viel zu bedeuten hat. Eine gute Motette Piéton's *Quae est ista* findet sich im ersten Buche der vierstimmigen Mot. del frutto, eine ungleich schönere Ostermotette *Pax vobis ego sum* in Salblinger's Concentus octo etc. vocum; im drittten Theile der Petrejus'schen Psalmencollection der Psalm *Beati omnes qui diment Dominum*, eine schöne, ruhige Composition;[1]) in der grossen Montanus-Neuberschen Motettensammlung einige gute Arbeiten, eine vierstimmige Motette *Vive Deo* mit der Namensbezeichnung Lovys d. i. Louis Piéton, und ein sechsstimmiges *Benedicta es coelorum regina).* —

Ein sehr achtbarer Meister ist Jacobus de Kerle, Canonicus von Cambrai, geb. zu Ypern — von ihm druckte Plantinus 1582 ein Buch Messen,[2]) darin eine vierstimmige *De B. Virgine*, die fünfstimmigen *Super ut re mi fa sol la, Regina coeli* und *Da pacem*, endlich ein *Te Deum*. Anton Gardane in Venedig druckte von ihm 1562 ebenfalls ein Buch Messen, welches die Messen *De beata Virgine, Ut re mi fa sol la, Regina coeli, Pro defunctis*, *Lauda Sion Salvatorem* und *Surrexit pastor bonus* enthält.[3])

1) Forkel theilt das Stück Band 2 Seite 648 in Partitur mit (nach der Zeit Weise blank, wie er es fand, daher z. B. S. 655 Syst. 2 Takt 1 im Tenor der Schritt f — h statt f — b stehen geblieben). Forkel lobt die Composition etwas über Gebühr; hätte er aus jener Zeit mehr Arbeiten gekannt, so würde er wohl in der „edlen Simplicität" und dem „Ausdrucke andächtiger Feierlichkeit" nicht so ungewohntes erblickt haben. Er verwechselt den Componisten ebenfalls mit Loyset Compère — als ob nicht zwei verschiedene Menschen Ludwig heissen könnten! Bei Kiesewetter ist diese Verwechslung vollends fast schon ein Glaubensartikel!

2) Ein Exemplar in der Wiener Hofbibliothek.

3) Fétis erwähnt (Biogr. univ. 5. Band S. 19) die Gardane'sche Sammlung ausführlicher, die anderen von Plantinus erwähnt er nur kurz.

Sie haben einen archaisirenden Zug, sind aber dabei sehr bedeutende Arbeiten.[1]) Die Messe über das auf- und absteigende Hexachord könnte nicht sinnreicher sein, wenn sie von Josquin herrührte, an dessen Weise sie sehr erinnert (man sehe die ingeniose Verbindung des hexach. durum in kleinen und des hexach. naturae in grossen Noten im „Christe;" das schöne, feierliche „Incarnatus", dessen Oberstimme vom hexach. durum gebildet wird; das fünfstimmige Agnus, in dem das Hexachord in die vox quinta verlegt ist u. s. w.). Die Missa *De B. V.* steht ganz würdig neben den verwandten Arbeiten der anderen Meister da, und das *Requiem* ist von grossartigem Ernst. Grossartiges, Kraftvolles und Ernstes, wiederum mit einem Anklange an die Weise der älteren Meister der Schule, enthalten de Kerle's Motetten, von denen Adam Berg in München 1573 ein Buch gedruckt; „Liber modulorum sacrorum etc."[3]) Dass de Kerle in den Diensten des Cardinal-Fürstbischofs von Augsburg Otto von Truchsess gestanden und ihn nach Rom begleitet, ist nach den Erörterungen, welche Proske darüber giebt, wohl richtig. In Rom widmete er seine Hexachordmesse dem Papst Gregor (XIII. oder XIV.?), sie findet sich daher auch in den Musikbüchern des päpstlichen Capellenarchives (Codex N. 84). In der Ueberschrift wird de Kerle Capellmeister Rudolph II. genannt. Er scheint im Gefolge eines der Cardinäle beim Tridentiner Concil gewesen zu sein, da er *Preces speciales pro salubri Concilii generalis successu* componirte, die 1569 zu Venedig gedruckt wurden. Wäre dies der Fall, so ist er vielleicht auf die Verfügungen des Concils wegen der Kirchenmusik nicht ohne Einfluss geblieben. Seine Musik nahm gerne von den Zeitereignissen Notiz, seine „Moduli sacri quinque et sex vocum" (München 1572) enthalten auch eine „recens cantio octo vocum de sacro foedere contra Turcas", sie ist das musikalische Denkmal der am 6. October 1571 geschlagenen Seeschlacht von Lepanto. Seltsame, aber glückliche

Zu dem Titel der ersten, wie ihn Fétis gibt, gehört noch die Fortsetzung: „Authore Jacobo de Kerle, Flandro, Iprensi, Illustrissimi ac reverendissimi Cardinalis Augustani modulaminum compositore celeberrimo Liber primus. Venetiis apud Antonium Gardanum MDLXII." Das Werk ist gewidmet „Serenissimo ac Illustrissimo principi Alberto, Bavariae duci Jacobus Kerle S. p. d." Datirt ist die Dedication „Romae XXV Aprilis Anno MDLXII." Ein Exemplar in der Marciana zu Venedig (Sign. 20767 J. L. 5).

1) Burney (hist. of mus. Band 3. S. 312) ist auf Kerle sehr übel zu sprechen, worüber ihn Fétis a. a. O. nach Gebühr zurechtweist.

2) Zu bemerken wäre auch die venezianische sorgfältige Beisetzung der Accidentalen bis auf das Subsemitonium in der Cadenz.

3) Man sehe die vortreffliche Motette *Exurge Domine obdormis* mit dem zweiten Theile *Exurge Domine adjuvas* in Proske's Mus. div. Nr. XXIX und XXX.

Zeit, welche religiös und künstlerisch verklärte, was wir heutzutage mit Leitartikeln oder Journalberichten erledigen! —

Zu den geschätztesten Meistern der Schule gehörte der Canonicus und Capellmeister am Dome zu Soignies Johannes Chastelain. Den Beweis dafür liefert die im Archive von Simancas aufbewahrte Correspondenz zwischen Philipp II. und der Herzogin Margarethe von Parma, Gouvernante der Niederlande. Der König schreibt am 7. October 1564: sein Capellmeister Pierre Manchicourt sei gestorben, er wünsche zum Ersatze irgend einen tüchtigen Meister aus Flandern, wo allein man einen solchen zu finden hoffen dürfe. Er höre von Chastelain aus Soignies als von einem trefflichen Manne sprechen. Die Herzogin möge mit ihm unterhandeln. Die Herzogin antwortet am 30. November: sie habe den Canonicus kommen lassen, aber sein vorgerücktes Alter und seine Kränklichkeit seien leider Hindernisse, die ihm die Annahme des ehrenvollen Rufes verbieten. Die Arbeiten des Meisters gehören trotz seines Rufes gleichwohl zu den grössten Seltenheiten. Im dritten Buche der grossen Motettensammlung des Peter Phalesius ein fünfstimmiges Stück *Mane surgens Jacob*, im Nürnberger Magn op. cant. eine sechsstimmige mit seinem vollen Namen Joannes[1]) Chastelain bezeichnete Motette *Tribulationem nostram quaesumus Domine propitius respice,* ganz geeignet die gute Meinung, welche der König von ihm hegte, zu bestätigen. Philipp II. requirirte, ungeachtet auch schon sein Spanien Meister hervorgebracht wie Morales, wie Herrero, wie Lodovico Vittoria u. A., die Musiker für seine Capelle am liebsten aus den Niederlanden — so fest stand deren musikalischer Ruf.

Im Archive der Notre-Dame-Kirche zu Antwerpen wird ein Brief des Königs an den Herzog von Alba aufbewahrt, worin er diesem aufträgt, Singknaben für die Madrider Capelle zu werben. Unter diesen befand sich auch der nachmals zu einem sehr vorzüglichen Tonsetzer gebildete Georg de la Hèle aus dem Hennegau, anfangs Chorknabe zu Soignies (und ohne Zweifel Schüler Chastelain's), nach seiner Rückkehr aus Spanien, wo er zehn Jahre Capelldienste that (wie er selbst in der Vorrede seiner Messen erzählt), Knabenmeister am Dome zu Tournay. Ein äusserst interessantes Factum taucht im Leben dieses Meisters auf, dass nämlich 1576 zu Evreux „en honneur de madame Sainte Cécile" ein musikalischer Wettkampf stattfand, d. h. musikalische Concurrenzarbeit von Motetten und Chansons; für erstere

1) So im Index. Ueber der Motette selbst steht Io. CHASTELAIN. Hiernach wäre wohl zu berichtigen, wenn Fétis, Biogr. univ. 2. Band S. 254 schreibt C. Chastelain.

war der Preis eine silberne Harfe, für letztere eine silberne Laute, das Accessit eine Silberflöte. G. de la Hèle errang den Harfenpreis mit der Motette *Nonne Deo subjecta erit anima mea* (sie wurde nachher zusammen mit jenen des Franz Sale in Prag von Georg Nigrin gedruckt) und den Lautenpreis mit der Chanson *Mais voyez mon cher* — die Silberflöte erhielt der französische Meister Claude Lepeintre (Le Peinctre, maître de la Chapelle de M. de Villeroy) für die Chanson *Un compagnon frisque et gaillard.* Die anderen Concurrenten waren Petit-Jan-Delattre (also ein ganz achtbarer Rival) und der um seiner „Noels" willen in Frankreich hochgeschätzte Eustache de Caurroy.[1]) Von G. de la Hèle ist ausser jener Preismotette, auch sein Hauptwerk erhalten, ein Buch von acht bedeutenden Messen, das 1578 Christoph Plantinus in Antwerpen druckte. Sie sind, wofür kein zweites Beispiel vorhanden sein dürfte, sämmtlich Missae parodiae über Motetten anderer grosser Meister: *Oculi omnium in te sperant* ganz auf die gleichnamige Motette von Orlando Lasso gebaut, *In convertendo Dominus* (nach Cyprian de Rore), *Nigra sum sed formosa* (nach Crecquillon), *Gustate et videte* (nach dem berühmten regenvertreibenden Wunderstück Orlando Lasso's) — alle diese Messen zu fünf Stimmen — dann die sechsstimmigen *Quare tristis es* und *Fremuit spiritus* (beide nach Orlando Lasso) und die siebenstimmigen *Praeter rerum seriem* und *Benedicta es coelorum regina* (beide nach den grandiosen Motetten Josquin's de Près, deren wir bei Besprechung dieses Meisters gedacht). Dieses Opfer, welches „der letzte grosse Tonsetzer, der die glorreiche Reihe der belgischen Meister schliesst",[2]) seinen grossen Vorgängern bringt, hat etwas sehr Ansprechendes.

Zeitgenosse Georg's de la Hèle, aber berühmter als er, war Philipp de Monte aus Mecheln,[3]) Domherr und Thesaurarius zu Cambrai und im Jahre 1594 (wo Sadeler sein Bildniss stach, das ihn als Greis von 72 Jahren darstellt — ein kurzes gutmüthiges Gesicht unter einer hohen abenteuerlich hässlichen Mütze —) Chori musici praefectus in der kaiserlichen Capelle zu Prag,[4]) in die er schon zur Zeit Maximilian II. eingetreten

1) Vergleiche darüber die äusserst interessanten Mittheilungen (Puy de musique érigé à Evreux etc., gedruckt zu Evreux 1837), welche die Herren Bonnin und Chassant nach einer Handschrift des 16. Jahrhunderts veröffentlicht haben.

2) Diesen Ausdruck braucht Fétis (Biog. univ. 4. Band S. 286).

3) Das Verzeichniss der Hofhaltung Rudolph II., das Dlabacz citirt, ist mir ein zweifelloses Document. Fétis meint: „Dlabacz n'indique pas où se trouve cette liste des membres de la chapelle imperiale." Antwort: im k. k. Archiv, dermal zu Wien, wo überhaupt noch historische Schätze zu heben sind.

4) Fétis scheint keine Idee davon zu haben, dass Rudolph II. in

war. Die Dichterin Elisabeth Weston (Westonia) eine Engländerin, die jedoch lateinisch dichtete und ebenfalls in Prag lebte und starb,[1]) besang ihn, den sie „musicorum hoc nostro seculo principem" nennt, in einem begeisterten Gedichte, worin es unter anderm heisst:

„Amphion tu mollis, tu cantu numinis iram,
Orpheus tu lapides, imo Acheronta moves,
Caesaris hoc mecum Rudolphi tota fatetur
Aula, nec hoc ipsum splendida Roma negat,
Callia te celebrat, te tellus Itala laudat,
Ingeniique tui cantat Iberus opes."

Philipp war auf keinen Fall (wie Dlabacz will) Schüler Orlando Lasso's, da er, wie sich aus der Jahreszahl und Altersangabe jenes Bildnisses leicht berechnen lässt, im Jahre 1521 geboren, folglich nur um ein Jahr jünger war als Orlando. Er ist einer der Meister, welche auf die belgische Schule ein letztes glänzendes Licht werfen. Seine gedruckten Werke sind überaus zahlreich. So hat er allein nur von fünfstimmigen Madrigalen nicht weniger als neunzehn Bücher componirt,[2]) dann aber auch Madrigale zu sechs Stimmen in acht Büchern, Chansons françaises, die Sonette Pierre Ronsard's (beide Werke zu fünf, sechs und sieben Stimmen), fünfstimmige geistliche Madrigale, fünf Bücher fünfstimmiger Motetten, dergleichen zu sechs und zwölf Stimmen, eine Messe zu sechs Stimmen *Ad modulum Benedicta es,* zwei Bücher Messen zu vier bis acht Stimmen — und so weiter. Seine Madrigale haben öfter unverkennbar eine innere Verwandtschaft mit den ähnlichen Werken Arcadelt's. Man braucht nur das liebliche Madrigal *Da bei rami scendea* (welches durch Hawkins neuerlich wieder bekannt geworden) mit Arcadelt's *Bianco e dolce cigno* zusammenzuhalten, um die Familienähnlichkeit sogleich zu bemerken. Aber da kommen auch schon, wie fremde Vögel eines nahen unbekannten Welttheiles auf das heransegelnde Schiff des Entdeckers, neue, besondere Harmonieen, welche die Annäherung einer neuen Kunstzeit ankündigen. Dabei sind diese Zusammen-

Prag residirte und starb, er verpflanzt also Philipp nach Wien, und da er bei Dlabacz liest, Philipp habe 1593 etwas zur Inauguration eines Prager Erzbischofs componirt, so lässt er ihn flugs eine Reise nach Prag machen: „Dlabacz nous apprend qu'en 1593 il avoit fait un voyage à Prague" wovon bei Dlabacz keine Sylbe steht.

1) Elisabeth liegt bei St. Thomas in Prag begraben. Sie war eine Engländerin, keine „femme savante de la Bohème" wozu sie Fétis macht. Dlabacz hat das ganze Gedicht an Philipp aufgenommen, wie die Vergleichung mit dem in der Prager Universitätsbibliothek befindlichen „Parthenicon" zeigt, also nicht blos, wie Fétis andeutet, ein Fragment.

2) Das 19. Buch in der Bibliothek des Liceo filarmonico zu Bologna.

klänge rein, wohlklingend, in ihrer Structur tadellos und, was insbesondere zu bemerken ist, bescheiden, ohne jenes gewaltsame Suchen nach Neuem, ohne jenes (oft verunglückende) Experimentiren eingeführt, womit Cyprian de Rore, Monteverde, Gesualdo von Venosa sich gelegentlich den Tonsatz verdarben, da diese ganz vorzüglichen Talente, indem sie allzueifrig der neuen Kunst zusteuerten, auf Klippen oder Untiefen zu stossen nicht immer vermeiden konnten. Philipp's Motetten sind mehr dem älteren d. h. dem damals noch allgemein giltigen Kirchenstyle verwandt, von eigenthümlich mildem, herzlichem, weihevollem Tone. Während in der Madrigale das Homophon-liedhafte oft schon ganz deutlich durch das polyphone Tongewebe durchblickt, die Verse sich nach den Gesetzen der musikalischen Melodieperiode zu gliedern beginnen, diese wesentlich melodisch-homophonklingenden Glieder oder Sätzchen sich wiederholen u. s. w., treibt in den Motetten die Polyphonie Welle nach Welle, in vielfacher Verschlingung und nachahmender Wechselbeziehung der Stimmen. Aber auch hier ist die Anordnung oft eigen schön, wie in der dem vierten Buche der 1557 bei den Söhnen Antonio Gardane's erschienenen Motetten angehörigen Composition *O domine Deus bonum incomprehensibile*, deren ersten Theil eine Art kleinen harmonisch-volltönigen Präludiums der Stimmen eröffnet, ehe letztere, neu einsetzend, in der gewohnten fugenmässigen Weise nach einander eintreten. Dass Philipp die Strenge der Imitation gelegentlich dem Wohlklange und der natürlichen Führung der Stimmen opfert, möchte schwerlich ein Grund sein, ihn anzuklagen.

Ein ihm verwandter sehr schätzbarer Meister ist Alardus Nuceus, eigentlich Alain Gaucquier aus Lille (Insulanus), Capellmeister des Erzherzogs, nachher Kaisers Matthias. Ein Buch ausgezeichneter, auch schon in manchen Zügen nach der kommenden Neuzeit deutender Messen druckte 1581 Christoph Plantinus. Es enthält, nebst einem sechsstimmigen *Asperges*, die fünfstimmige Messe *Moeror cuncta tenet*, die sechsstimmige *Beati omnes* und eine fünf- und eine achtstimmige Messe *Sine nomine.*[1])

Unter den derselben Zeit angehörigen vier musikalischen Brüdern aus Douai Franz, Jacob, Paschasius und Karl Regnard ist Jacob, Sänger in der Capelle Rudolph II. der bedeutendste. Joanelli's Thesaurus hat von ihm zwanzig Motetten,

1) Exemplar in der k. k. Hofbibliothek zu Wien. Ein bis auf das fehlende Titelblatt wohlerhaltenes bot kürzlich das Antiquariat Kuranda in Prag zum Verkaufe aus (jetzt im Besitze meines Freundes Dr. Edmund Schebek in Prag).

ferner wurde 1602 in Frankfurt ein Buch Messen zu fünf, sechs und acht Stimmen („ad imitationem selectissimarum cantionum") gedruckt, bei Adam Berg in München 1580 „Kurtzweilige" deutsche Gesänge, in Innsbruck 1588 ein Mariale, d. i. Mariengesänge für das ganze Jahr, Motetten, Magnificat, eine zweite Sammlung Messen, darunter einige zu zehn Stimmen. Merkwürdig ist Jacob Regnard's Versuch, die „Napolitane oder welsche Vilanelle" mit deutschen Texten nach Deutschland einzubürgern, ein Buch solcher dreistimmiger Kleinigkeiten kam 1573 bei Adam Berg heraus.

Carl Luython, Organist Rudolph II. — Ganz stattliche Messen von ihm wurden 1609 bei Nicolaus Strauss in Prag gedruckt, ferner Lamentationen (Prag bei Georg Nigrin 1604 u. a. m., im Florilegium Portense von ihm die sechsstimmige Motette *Domine Jesu Christe respicere digneris.* Er war Besitzer jenes den Unterschied zwischen Cis und Des, Dis und Es u. s. w. markirenden Archicymbalum, das Prätorius bei ihm in Prag sah. — Ebendaselbst erschien 1579 als sein frühestes Werk die Musik zu einem — Epigramme auf das Wappen des edeln böhmischen Hauses Berka von Duba und Lipa, was beinahe noch verwunderlicher ist, als Nicolaus Payen's in Musik gesetztes Chronogramm. —

Franz Sale, Sänger (Tenor) der Rudolphinischen Capelle. Mehreres von ihm wurde bei Georg Nigrin in Prag gedruckt.[1])

Ivo de Vento, 1562 Organist, 1569 Capellmeister der Münchener Capelle. Er hatte Ruf auch in Italien, da er in den zu Ferrara gedruckten Motetti della Simia vorkommt — wenn nämlich jener dort nur kurz „Juo" genannte Meister er ist. Sicher von ihm ist ein Buch mit 22 Motetten und „Newe teutsche liedlein zu fünf stimmen, gantz lieblich zu singen" und ähnliche dreistimmige Lieder, sämmtlich bei Adam Berg in München gedruckt. —

Anton Goswin, früher in den Diensten des Fürstbischofs von Lüttich, hernach (nach 1615 in der Münchener Capelle. Von ihm wurden 1581 in Nürnberg dreistimmige Lieder gedruckt, handschriftliche Kirchenstücke in München, fünfstimmige Madrigale mit der obigen Jahreszahl 1615 besass Freiherr von Aretin. —

Lambertus de Sayve oder Sayne, Capellmeister des Erzherzogs, nachher Kaisers Matthias. Stücke von ihm in dem unerschöpflichen Thesaurus Joanelli's. Bemerkenswerth sind *Sacrae cantiones* bis zu 16 Stimmen, weil sie schon die Neigung der

1) Ueber ihn sehe man Edmond van der Straeten's „la musique aux pays bas, 1. Theil S. 169 bis 180. Ich verweise lieber auf diese vortreffliche Arbeit statt sie abzuschreiben.

Zeit zu Masseneffecten zeigen, daneben aber auch „Teutsche liedlein" zu vier Stimmen. —

Noé Faignient zu Antwerpen, als „achtbarer Nachahmer Orlando Lasso's" bezeichnet, treffender vielleicht im Allgemeinen: achtbarer Niederländer aus dem letzten Viertel des 16. Jahrhunderts. Compositionen von ihm in Peter Phalesius' „*Recueil des fleurs produicts par la divine musique*" (1569) u. s. w. —

Auch Ferdinand de Lasso (st. 1609) und Rudolph de Lasso (st. 1625), die Söhne des grossen Orlando Lasso, nennen wir als die letzten Ausläufer der grossen niederländischen Schule — hier als wahre „filios ante patrem;" denn dem grossen Orlando selbst müssen wir, wie Goethe in den philostratischen Gemäldeschilderungen dem Hercules, eine eigene Abtheilnug vorbehalten. Orlando hatte mit seinen Söhnen, musikalisch genommen, besseres Glück als Palestrina mit den seinigen. Ihr Unstern ist eben nur, dass sie Söhne eines solchen Vaters sind, an sich ist z. B. Ferdinand ein braver Tonsetzer, welcher der Schule des Vaters Ehre macht. Es ist völlig wie ein Symbol, dass Caspar Ferdinand, Sohn Ferdinand's, Enkel Orlando's, seine Laufbahn als Capellmeister des Herzogs Maximilian I. begann und als Cassierer zu Reispach (seit 1629 bis etwa 1636) sein Leben beschloss, Wilhelm de Lasso als Chorknabe anfing, um dann 1624 die Stelle eines Rechnungscommissärs zu erhalten, und dass aus dem Hofsänger Georg Wilhelm de Lasso (st. etwa 1652) ein Hofrentmeister wurde. Die Niederländer schlossen die musikalischen Partituren und öffneten die Rechnungsbücher, wo das „Soll" und „Haben" sich wie zwei Cori spezzati gegenüberstehen und auch wieder harmonisch zusammenklingen müssen.

Unter den Niederländern nennen wir noch Hubert Waelrant (st. 1595) — nicht als Tonsetzer, in welcher Beziehung er sich in einer fünfstimmigen Composition des 51. Psalmes *Domine exaudi* in der Montan-Neuber'schen Collection u. s. w. als geschickter Mann bewährt, sondern als Musikreformator, der den Versuch machte an Stelle der Guidoni'schen Solmisation die sieben sogenannten voces belgicas *bo ce di ga lo ma ni* zu setzen. Dieser Bemühung schloss sich Erich van der Putten (Ericeus Puteanus) mit seinem 1599 in Mailand gedruckten Buche an: „Pallas modulata, seu septem discrimina vocum", dem er das Motto vorsetzte: „Introite, nam et hic Dea est."[1] Er will die Guidoni'schen

1) Er redet sein Buch an:

Quid lucem refugis libelle? prodi,
Bellum sic satis et satis politum,
Vulgi te manibus volo teneri
— — publice placebit
Quid prodesse protest u. s. w.

Sylben *ut re mi fa sol la* beibehalten, aber mit der siebenten Sylbe *Bi* vermehrt wissen. Die Solmisation sei gut, sei trefflich, aber auch schwierig: „ergo adjungo et molestias istas fugiens (sine schemate loquar) notarum numerum augeo, senis receptis ut Pallas modulata fiat, comitem unum adjicio, ex eodem illo hymno, Bi scilicet: Solve polluti laBIi reatum — ordinem eundem servo: *ut re mi fa sol la bi.*[1]) Seine Gründe für diese Reform sind mitunter eigen, er beruft sich sogar auf ein Orakel Apoll's:[2]) die Lyra habe sieben Saiten gehabt, den sieben Tönen entsprechen sieben Planeten[3]) u. s. w. Der Thüringer Sethus Calvisius griff den Gedanken in seiner 1611 gedruckten *Exercitatio musicae tertia* auf und verfocht ihn mit Scharfsinn und Gelehrsamkeit. Er wollte die siebente Sylbe *Si* genannt wissen, durch diese siebente Sylbe werde der „Hemmschuh" der alten Solmisation (remora et impedimentum maximum musicam discentibus) beseitigt; der bleibende Ort (locus stabilis) für die Zugabsylbe *Si* ist das ♮ quadrum, denn das b molle müsse seinen Namen b-fa behalten. Das *Si* dürfe nicht etwa in allen drei Hexachorden angewendet werden wollen.[4]) Damit war der Mauerbrecher an die alte Solmisation angesetzt, die kommende neue Zeit, für welche des ehrwürdigen Guido System in keiner Weise brauchbar gewesen wäre, kündigte sich auch hier an. Bald darnach durfte der Bischof Caramuel von Lobkowitz (geb. 1606 zu Madrid) seinem 1669 zu Rom gedruckten Buche den Titel geben „Arte nueva de musica inventada anno da 600 por S. Gregorio, *desconcertada anno da 1026 por Guidon Aretino,* restituida a su primera perfeccion anno 1620 por Fr. Pedro de Urena". Es war kein Nicolaus Burtius mehr da, um auf den Lästerer Guido's, den Frevler gegen die Solmisation, wie einst auf Bartolomeo Ramis, Feuer vom Himmel herabzurufen. Pedro de Urena gab der siebenten Sylbe den Namen „Ni". Der Gebrauch nahm, wie bekannt, die Bezeichnung Si an.

Den Meistern der niederländischen Schule schloss sich in dem benachbarten Frankreich eine ganze Reihe von Tonsetzern an, von denen, nach jener allerdings unverlässlichen Angabe Ronsard's, mehrere unmittelbar Schüler Josquin's gewesen sein sollen: Jannequin, Maillard, Claudin, Certon. Dass ein weltberühmter Meister wie Josquin zahlreiche Schüler um sich versammelte, würde man auch dann für sicher annehmen können, wenn nicht einer der

1) S. 54 u. 55.
2) — — illo Apollinis oraculo firmatae: Septem discrimina vocum (S. 56.)
3) Cap. XIV.
4) Fétis hat, was sehr dankenswerth ist, das ganze Capitel nach vollem Inhalte in seiner Biogr. univ. Band 2. S. 159, 160 abdrucken lassen.

letzteren, Adrian Petit-Coclicus, ausdrücklich davon spräche. Die Meinung, als habe es bis dahin in Frankreich gar keine Musik gegeben, als hätten erst jene wirklichen oder angeblichen Schüler Josquin's „die Kunst nach Frankreich gebracht",[1]) wird nach den Resultaten neuerer Forschung schwerlich jemand noch festhalten wollen, und Kiesewetter's mit grössester Zuversicht ausgesprochene Behauptung „aus Frankreich, Spanien, Deutschland und Italien können in Ockenheim's Epoche noch keine Contrapunktisten namhaft gemacht werden",[2]) ist nur durch die völlige Nichtkenntniss der Quellen zu erklären, welche sich seitdem für uns eröffnet haben. Freilich ist dieser Irrthum, wenn auch zu entschuldigen, doch tief zu bedauern: er hat bei Behandlung der Musikgeschichte auf lange hin die Aufmerksamkeit allzu einseitig auf die Niederländer hingewendet und Kiesewetter selbst hat, wo er das Vorhandensein italienischer u. a. Musik endlich sich selbst nicht wegleugnen konnte, um seine Darstellung des Ganges der Entwickelung der Musik, oder eigentlich (und etwas einseitig) der Contrapunktik, nicht zu beirren, von allem was nicht niederländisch war mit äusserster Verachtung gesprochen, worin ihm seine obligaten Nachbeter und Nachtreter getreulich nachgefolgt sind bis auf den heutigen Tag. Man wird weiterhin in der die Kunst in Italien und in Deutschland besprechenden Darstellung sehen, wie viel von jenem Ausspruche zu halten ist. Aber dass die vieljährige Gegenwart eines Meisters wie Josquin von grossem Einfluss gewesen, dass die Musiktalente, deren es in Frankreich stets eine grosse Zahl gegeben, unter seiner Leitung schön und erfreulich emporblühten, ist natürlich. Kunst und Kunstübung stieg, mit ihr die Zahl der Künstler, und die Presse Pierre Attaignant's zu Paris „in vico Cythare ad sanctorum Cosme et Damiani templum" fand vollauf Beschäftigung. In Attaignant's Musikdrucken (1529 vier- und fünfstimmige Motetten, 1532 die grosse Sammlung von zwanzig Messen in sieben Büchern, die grosse Sammlung Chanson's in siebenzehn Büchern u. s. w.) finden wir neben Namen berühmter Niederländer, wie Gombert, die Namen Clement Jannequin, Hotinet Barra, Claudin (Sermisy), Pierre Certon, Matthäus Gascogne, George le Heurteur, de la Fage, Vermont primus, Hesdin, Concilium, Cybot, L'Huilier, F. Dulot, A. Mornable, Gosse, G. le Roy, M. Lasson, Lebrun, Denis Briant, G. Louvet, Lenfant, Longueval, Passereau, Matthias Sohier, Bourguignon, Colin Margot, du Hamel, Jean du Billon, Rousée, G. Cadeac, Jarsins, Jodon, M. F. Villain, Maille,

1) Kiesewetter G. d. M. S. 57.
2) a. a. O. S. 51.

Mittantier, Sandrin, Morel[1]) Ebran (Hebran), Gentian, Godard, Josselme, Vassal, Meigret, Goudeal, Romain, Poilheot, Belin, Vuauquel, Boyvin, Godard, de Marle, Sandrin, Dauxerre, Belin, le Gendre,[2]) Morpain, le Moyne, Mage, Lefé, Gervaise, Sanserre, Delafont, Demarle, Pierre de Villiers (von dem Ulhardt's Concentus octo etc. vocum auch eine Motette „Tundite vos" enthalten). Die Buchdruckeroffizin von Adrian Leroy und Robert Ballard vermehrt dieses Verzeichniss durch Namen wie Jean Herrissant, Claude Lepeintre (dessen wir als Mitbewerber Georg's de la Hèle schon gedacht), Vulfran Samin (aus Spanien, aber in der Musik ganz französisch), Nicolaus de Marle, die Druckerei du Chemins durch die Namen Pierre Clereau, Pierre Daulphin, Simon da Bonefont. In den Drucken von Jacob Modernus begegnen uns insbesondere auch noch die Namen Domin, Fouchier Hugier, Carette, H. Fresneau, G. Coste, Laurens Lalleman, Jan du Boys, Hugo de la Chapelle, Jean Preian, Jacobus Hanenze, Ernoul Caussin, Mortera, Jean du Moulin, Cambray, Denis Brument, Georg Harsins, Guillaume Prevost, Ludovicus Narbais (von letzterem auch ein fünfstimmiges *De profundis* im dritten Theile der Montanus-Neuber'schen Psalmencollection).

Ueberblickt man dieses Namenverzeichniss der Tonsetzer, die da unmittelbar auf Josquin folgten, so könnte man an das (auch französische) Witzwort denken: das grosse Goldstück ist für viele kleine Münze eingewechselt worden. Aber es sind, um bei dem Gleichnisse zu bleiben, doch einzelne vollwichtige Silberthaler darunter, freilich auch schlechte kupferne Sousstücke, wie nicht wenige der in Attaignant's Chansons figurirenden Componisten.

Der Charakter dieser französischen Schule, einer etwas flüchtigen und leichtblütigeren Tochter der niederländischen, ist nicht so leicht in Worten zu schildern. Gediegenheit und Leichtfertigkeit, feine Durchbildung und Flüchtigkeit, Anmuth und leere Klingelei durchdringen sich in ihr ganz wunderbar. Wir begegnen vorzüglichen Werken, aber auch flüchtigen Sudeleien, wo der Contrapunkt seine Töne rasch und leicht, wie ein Domino-

1) Clement Morel (seinen Vornamen lehrt uns das 11. Buch der Chansons Tylman Susato's) versuchte sich auch in grösseren und ernsteren Compositionen. Die Psalmencollection Montanus - Neuber hat von ihm den Psalm LV. *Miserere mei Deus quoniam conculcavit me homo* und *Aufer a me Domine*, beide vierstimmig.

2) Einen vierstimmigen Psalm von Legendre *Laudate Dominum omnes gentes* sehe man in Glarean's Dodecach. S. 284. Er war Capellensänger unter Franz I., auch didactischer Schriftsteller. Sein Vorname war Jean.

spieler seine Steinchen, zusammengefügt und zusammengeschoben hat, die aber auch gar nichts sagen. Wer da sehen will, bis zu welcher Leerheit und Flüchtigkeit diese Schule herabsinken konnte, sehe nur z. B. Vulfran Samin's bei Adrian le Roy und Rob. Ballard 1558 gedruckte *Missa Sancti Spiritus*. Der Anfang so vieler alter Mensuraltractätchen „gaudent brevitate moderni" passt auf viele dieser Kirchencomponisten; kaum hat ein Kyrie u. s. w. angefangen, eilen die Stimmen auch schon zur schliessenden Cadenz; wie es Missas breves gibt, könnte man diese *Missas brevissimas* nennen. Zuweilen ist dieses Präcisiren auf die knappste Form allerdings eigenthümlich anziehend, z. B. in Goudimel's *Missa de mes ennuys,* wo gleich das erste Kyrie wie ein erweiterter, zerlegter einzelner Accord vorüberklingt. Und wo uns die Componisten nichts sagen, als dass sie uns nichts sagen, ist man ihnen für ihre Kürze obendrein sehr dankbar.

Manche Chansons der Attaignant'schen Sammlungen u. s. w. sind vollends die frech und lüderlich, ja frivol gewordene Contrapunktik. Aber freilich ist ihr eine gewisse zierliche Eleganz oft nicht abzusprechen — fugirte Einsätze in einigen gewichtigen Noten, aber sogleich in zungenfertig parlirendes Geplapper übergehend — alles Scherz und lustiges Spiel. Interessanter als die Musik ist in den Chansons meist der Text — für die Zeiten Ronsard's, Du Bartas' u. s. w. (der „Plejaden") ein interessanter literarischer Beitrag. Eleganz, Sprachgewandtheit, Zierlichkeit, Geist und Witz — aber auch eine Frivolität, wie sie kaum schlimmer zu denken ist. Die kecke, in ihrer Art fast naive Ungenirtheit oder Unverschämtheit, mit welcher hier in zwölf, sechszehn Versen pikant und elegant Anekdoten erzählt werden, deren oft hochkomische Pointen die verwegensten und bedenklichsten Scherze von Boccaccio's Decamerone hinter sich lassen, die rückhaltlose Manier des Mittelalters, das Natürliche kurz und natürlich, ohne Hülle und ohne Winkelzüge der Decenz oder Prüderie zu nennen, eint sich hier mit der Ueberfeinerung einer galanten Hofsprache und Hofsitte oder Hofunsittlichkeit. Und gerade diese Mischung, zumal zusammen mit dem prickelnden, lachenden Behagen, womit diese Scandale erzählt sind, macht das Ganze zum Ausdruck einer tiefen Corruption der Gesellschaft. Die Cynismen der deutschen Komik jener Zeiten sind daneben plump und ehrlich; die italienische Frivolität ist minder offenherzig (freilich mit Ausnahmen, wo sie schamlos die letzte Hülle zerreisst, wie bei Peter Aretin u. s. w.), sie gefällt sich in schillernden Zweideutigkeiten, sie gleicht oft einer in bunten Farben prangenden Giftblume. Man lernt manche Scherze Shakespeare's, die unserer Decenz ein Aergerniss geben, anders ansehen, wenn man sie in solcher Nachbarschaft betrachtet.

Der Geit der Zeit erklärt Manches: man war es gewohnt ein gut Theil Komik gerade in solchen Beziehungen, die mephistophelisch den Menschen an seine thierische Seite mahnen, zu suchen und zu finden, und es herrschte darin eine gewisse Unbefangenheit. Es wäre sonst unerklärlich, wie Männer von edler, ja grosser Gesinnung, von aufrichtiger Frömmigkeit und tadellosem Lebenswandel ihre Musik zum Deckel für sehr bedenkliche Texte hergeben mochten, wie Adrian Willaert gelegentlich in seinen Vilanellen, wie Orlando Lasso, der so religiös ist, dass er aus Gewissensscrupeln Anstand nimmt von einem wohlverdienten Capitale Zinsen zu beziehen, weil er sich einer Bibelstelle erinnert, die ihm Bedenken erregt, aber als schon betagter Mann sehr bedenkliche Chansons mit der blossen Entschuldigung drucken lässt: „diese Narrenspossen seien allerdings Jugendarbeiten, er habe jetzt Anderes und Ernsteres zu schaffen". Aber jene französischen Frivolitäten gehen selbst dann über alles Mass, wenn man alles das eben Gesagte zur möglichsten Entschuldigung herbeiholt. Dass nicht etwa eine ganze Sammlung aus lauter solchen Frivolitäten besteht, sondern daneben höchst sentimentale, sogar moralpredigende Texte auftreten, versteht sich eben von selbst — ja zuweilen wird eine ganz seltsame Lebensphilosophie docirt.[1]) Mit welcher Unbefangenheit die „gute Gesellschaft" dergleichen hinnahm, ja wie sie das Heilige und das Bedenklichste ohne Umstände durcheinander mischte, davon gibt ein in der Bibliothek Yemeniz in Paris befindliches,[2]) für den Cardinal (!) Ferdinand von Medicis (also zwischen 1562 und 1587) prachtvoll geschriebenes und ausgestattetes Musikbuch ein Beispiel. Hier

1) Im Buche XV. fol. 15 findet sich ein Gesangstück von l'Huillier, dessen Text eben noch mittheilbar und für den Geist von Zeit und Ort so charakteristisch ist, dass er wohl die Mittheilung verdient. Der Poet redet eine Dame also an:

Ung si grand bien — c'est raison qu'il s'attende,
Et le devuez plusieurs fois refuser,
Car le donner a qui le vous demande
Du premier coup, s'en serait abuser:
Mais a celui, qui a voulu user
Ses jeunes ans a nous faire service
Si ne voulez sa douleur appaiser
Ce serait faire du vertu vice.

Man weiss nicht: soll man lachen oder die Hände über dem Kopfe zusammenschlagen! Man kann das Gedicht allenfalls mit einiger Selbstüberwindung unverfänglich deuten, unter dem grand bien das Herz der Dame verstehen; aber dass es der Dichter nicht — so meint, ist wohl ganz zweifellos. Was für Zeiten und Sitten, wo man jungen Damen solche Lehren geben konnte und — durfte! Und doch könnte man diese Verse, im Vergleiche zu den andern Nuditäten und Obscönitäten, schier noch in einem Mädchenpensionat vorlesen.

2) Seitdem mit den übrigen Schätzen dieser Bibliothek verkauft.

begegnen wir Motetten nach Worten des hohen Liedes, dem Stammbaume Christi, dem Psalme *Super flumina Babylonis* und anderen Psalmen, auch drei Trauergesängen auf den Tod der Anna Boleyn, daneben aber 30 französischen Chansons (darunter zwei im südfranzösischen Dialecte) und vier italienischen Villoten, deren zuchtlose Texte frech neben den biblischen ihr Wesen treiben, und über den Kirchenstücken prangt in Farben das medicei'sche Wappen. Freilich fanden sich schon damals Leute, welche Aergerniss nahmen, und es liegt eine Ausgabe des „Trésor de la musique d'Orlando de Lassus" vom Jahre 1582 vor, worin der Herausgeber die anstössigsten Stellen durch unverfängliche ersetzt hat. „Mancher werde ihn tadeln", sagt er in der Vorrede, „er mache sich aber nichts daraus Leuten zu missfallen, welche durch die unsauberen Geschichten so vieler französischer Dichter ihre ganzen Gedanken und Vorstellungen befleckt haben; aber den grossen Orland — den er nicht lobe, weil man ihm sonst mit den Worten antworten könnte, welche Antalcidas einem Lobredner des Hercules zurief: ist denn jemand, der ihn tadelt? — diesen grossen Meister, der seine vom heiligen Geiste erhaltene Gabe schon in Motetten und Psalmen so herrlich bewährt habe, wünsche er aufzumuntern, dass er der Welt eine züchtige französische Musik schenke."

Das Genre fand als „Canzon francese" auch in Italien Beifall. Zwischen der (vermeinten) ländlichen Einfalt der Vilanelle und Villote und zwischen dem sehr vornehmen und sehr distinguirten Madrigal schien diese Art von Gesangstücken eine Mittelstellung einzunehmen. Anton Gardane, Tonsetzer und Buchdrucker in Venedig, gab 1539 zweistimmige „Canzoni francesi a due voci, buone da cantare et suonare" heraus. Die Texte sind ganz unverfängliche Liebesgedichte, die Tonsätze von Sermisy, Peletier, Herteur und dem Herausgeber selbst. Sie enthalten gleichsam die ersten Keime der späteren eigentlichen Fuge, wie z. B. im achten Stück der Sammlung von Claudin Sermisy *Ayez pitié du grand mal que j'endure* die höhere Stimme die Propositionen der tieferen in der Oberquinte beantwortet, mit Absätzen und Wiedereintritten, welche wie die erste Ankündigung der Widerschläge des eigentlichen Fugenstyles aussehen. Der Werth dieser Stücke, z. B. gleich des ersten von Herteur *Amour partez je vous donne la chasse* u. s. w., ist allerdings mitunter nur sehr gering, aber es taucht auch gut und interessant Gearbeitetes auf, wie jenes ersterwähnte Duo Sermisy's. Im vorhergehenden Jahre 1538 hatte Gardane eine ähnliche Sammlung vierstimmiger Stücke herausgegeben, in welcher vorzüglich Clement Jannequin vertreten war („Venticique canzoni francesi" etc.) Aber auch die geistliche Musik dieser Tonsetzer fand Beachtung, wie denn in der That

Gutes und Tüchtiges darunter war. So finden wir in den in Italien gedruckten Motettensammlungen jener Zeit die französischen Tonsetzer reichlich vertreten, ja manche in den französischen Drucken nicht vorkommende, wie in den „Mot. del fiore" im dritten Buche: Carette, C. Dalbi (wohl aus Albi stammend), Fouchier, H. Fresneau, Hugier, F. Dulys, im vierten Buche: J. du Bois, Coussin, H. de la Chapelle, L. Lalleman u. a. m. Bei dem französischen Namensklange vieler Niederländer bleibt es schwer, zuweilen unmöglich, diesen oder jenen Tonsetzer dieser oder jener Nation zuzuweisen.

Im Allgemeinen kann man sagen, dass diese Franzosen um desto erfreulicher sind, je näher sie ihren Mustern, den Niederländern, stehen. Anton de Fevin und Mouton, die ganz im Geiste und in der Wahrheit in die Schule der letzteren übergegangen, konnten wir trotz ihrer französischen Abstammung nicht dazu rechnen, und auch Arcadelt und Goudimel, deren wichtigste Thätigkeit sich in Rom entfaltete, behalten wir der Darstellung der Musik in dieser Stadt vor. Bei den besseren specifisch-französischen Meistern hat die auf französisches Naturell gleich einem Reis gepfropfte niederländische Kunst, die hier ganz eigene Blüten trieb und Früchte trug, viel Anziehendes. Claudin Sermisy und Pierre Certon können hier als Prototyp gelten. Claudin Sermisy's Streben war ein ernstes und nachhaltiges, hat er doch ein ganzes und recht respectables Lamentationenwerk geschrieben (es ist unter den schon öfter erwähnten von Bruschius herausgegebenen Lamentationen gedruckt). Hier ist der Ton durchaus ernst und würdig, die Arbeit höchst solid, einzelne Züge sind eigen interessant, wie wenn (zu den Worten „quomodo obscuratum est") das kirchliche Motiv in engster Nachahmung zwischen Tenor und Bass eingeführt wird u. s. w. Sermisy's Messen, wie die Messe *Philomena praevia,* die *Missa novem lectionum,* die *Missa plurium motetorum,* die *Missa Domini est terra,* die *Missa pro defunctis* (sämmtlich in Attaignant's grosser Sammlung, hernach mit Ausnahme der zuletztgenannten 1558 nochmals bei A. le Roy und Rob. Ballard gedruckt) sind würdige und tüchtige Compositionen, und so auch seine Motetten, wie die vierstimmige in den Mot. del Frutto: *Congratulamini mihi omnes,* in Kriesstein's Cant. septem etc. vocum die stattliche fünfstimmige Motette *Quae est ista quae progreditur sicut sol,*[1]) in den Cant. ultra cent. die vierstimmige *Praeparate corda vestra* u. s. w. Josquin brauchte sich seines Schülers nicht zu schämen. Ein ganzes Buch Motetten Sermisy's druckte 1542 P. Attaignant,

1) Vom Herausgeber protestantisch umgemodelt in: *Qui est iste, qui*

darunter auch sechsstimmige. Nicolaus Duchemin in Paris publicirte von ihm 1556 bedeutende Messen: *Quare fremuerunt gentes* (zu fünf Stimmen), *Ab initio, Voulant l'honneur, Tota pulchra es*[1]). Unter seinen Chansons findet sich manches sehr Schöne. Dadurch, dass er gerne nach den Versabsätzen die musikalische Periode aufbaut und die Stimmen dabei in wohlgeordneten Accorden zusammen singen lässt, auch die Absätze mit Cadenzen markirt u. s. w., haben sie oft einen fast modernen Zug. Das Lied *Il me suffit* in Attaignant's „Trente et quatre chansons" (1519), und seine Bearbeitung des *Languir me fault* in dem 1531 erschienenen „Trente et sept Chansons", können als vorzügliche Beispiele seiner Behandlung der Chanson gelten. Eine vierstimmige „Fuge", d. i. ein streng vierstimmiger Canon in den Cant. ultra cent. mit dem Texte „Sancta Maria" ist wenigstens ein Beweis von der Geübtheit Sermisy's auch auf diesem Gebiete und seines ernsten Strebens, da sich die Flüchtigkeit zu solchen Arbeiten nicht leicht entschliessen mag. Sehr tüchtige Psalmen in der Collection von Montanus-Neuber.[2])

Pierre Certon („maitre d'enfants" in der Ste. Chapelle zu Paris), von Rabelais den besten Meistern beigezählt, nimmt einen ähnlichen Standpunkt ein. Adrian Le Roy und Ballard haben 1558 von ihm drei Messen gedruckt: *Sur le pont d'Avignon, Adjuva me, Regnum mundi*, dann nach 1559 abgesondert eine vierstimmige „Ad imitationem moduli" *Le temps qui court* und ein Requiem.[3]) Die Schreibart ist die französisch-niederländische, die Factur gediegen, die Haltung durchaus würdig und kirchlich; den Vergleich mit den Arbeiten der grossen Meister der nahenden goldenen Zeit halten sie freilich nicht aus. Das Requiem steht gegen die Todtenmesse des gleichzeitigen Richafort, des älteren Prioris ebenfalls entschieden zurück — von Palestrina oder Vittoria natürlich gar nicht zu sprechen — oder es hat in seiner sehr absichtlichen Einfachheit, kraft deren es fast einem meisterlich improvisirten Fauxbourdon gleicht, einen Ton tiefen Ernstes, der sehr ansprechend wirkt und trotz jener Einfachheit eigene und sonderbare Züge, wie den Schluss des zweiten Kyrie, wo Tenor

1) Sehr schöne Exemplare aller dieser Messen in der k. k. Hofbibliothek in Wien.

2) Im ersten Buche die Psalmen: I. *Beatus vir*, II. *Quare fremuerunt gentes*, XXIII. *Domini est terra*, XXIV. *Ad te levavi* (fünfstimmig). Im zweiten Buche: Psalm LXVI *Deus misereatur* (fünfstimmig), Psalm *Misericordia*, Psalm. XCVII. *Cantate Domino canticum novum*, CII. *Benedic anima mea.* Im dritten Buche der mächtige Psalm CXIII *In exitu Israel*, in drei Abtheilungen. Psalm CXXI *Laetatus sum in his.* Im vierten Buche: Psalm *Verba mea auribus percipe* und Psalm *Deus in adjutorium meum intende.*

3) Exemplare von allen diesen Messen im Prager Museum.

und Bass hinter einander wie über Treppenstufen in die Tiefe hinabsteigen. Unter Certon's Motetten findet sich Gutes und Tüchtiges, daneben auch Manches, was nicht eben zu schelten, aber auch nicht recht erfreulich ist, wie die vierstimmige Motette *Sub tuum praesidium* im ersten Buche der Mot. del Frutto a 4 voci. Diese Franzosen wussten sich in der kirchlichen Soutane recht gut zu nehmen, aber ganz behaglich zu tragen war sie ihnen nicht immer. Aber schlagen wir das 13. Buch der Chansons auf, die Tylman Susato veröffentlicht. Da ist ein dreistimmiges Lied von Certon *Je ne fus jamais si ayse.* Was das in hellem Jubel überschäumt, wie ein Becher Champagnerweins! Hier sieht man, was die französische polyphone Chanson (der niederländischen ähnlich und doch so verschieden) im günstigen Momente vermochte. Die Töne haschen sich neckend, die Contrapunktirung steht schon ganz nahe an Homophonie und wird zum graziösen Scherz. Dies eine lustige Stück wiegt das ganze serieuse Requiem des Meisters hoch auf.

Das richtigste Weltkind ist Clement Jannequin (obwohl er auch Motetten und Psalmen componirt hat)[1]) und ein seltsam geistreicher Genremaler dazu, ein Tonsetzer von lebhafter Phantasie, frischem Geist und grosser Originalität, dabei in der Ausführung äusserst geschickt und von feiner Durchbildung. Das Genre, zu dem Gombert mit seiner Vogelmotette den Ton angeschlagen, macht Jannequin recht eigentlich zu seiner Domäne. Er schildert in einer langen Motette den Strassentumult in Paris, das ausrufende Geschrei der Verkäufer („voulez ouyr les cris de Paris" gedruckt in: Six gaillardes et six Pavanes avec treze chansons musicales a quatre parties par Pierre Attaignant, 1529). In diesem kunstvollen Charivari, wo einer den andern zu überschreien sucht, ist der halbsingende Ton, der seltsam rhythmisirte Accent, womit Ausrufer ihre Waaren ausbieten, wie es scheint mit directer Benutzung ihrer „Motive" (denn ein Jedes — Fische, Schwefelhölzchen, Backwerk, Schuhe u. s. w. — hat seine bestimmten schon von ferne kenntlichen Cadenzen) in toller Komik nachgeahmt, welche für die damaligen Pariser, die diese Töne in allen Strassen zu hören gewohnt waren, überaus drastisch gewesen sein muss (für Venedig oder Neapel liesse sich ein solches Stück noch heut componiren). Von einem einheitlichen Gesammteindruck ist natürlich keine Rede. Wir haben bei Gombert's Vogelmotette an gewisse Vogelbilder Breughel's erinnert — hier möge man sich des Kupferstichs von Jacques Callot erinnern (er hat ihn auch als Gemälde ausgeführt, das jetzt in

1) Fétis sagt auch „Messen". Mir sind jedoch nirgends welche vorgekommen, ausgenommen die Messe *La bataille.*

der Akademie zu Venedig zu finden), wo in einer Menge von Figuren und Gruppen das Durcheinander eines Jahrmarkts dargestellt ist mit seinem Jubilo und Gezänk und seinen lächerlichen Unglücksfällen, z. B. wie einem Esel die Lust sich zu wälzen gerade dort ankommt, wo die Glashändler ihre Waare ausgestellt u. s. w. Jannequin hat musikalisch etwas Aehnliches und lächerlich phantastisch Geistreiches geleistet. Sehr berühmt und sehr oft gedruckt wurde seine *Bataille,* die auch wieder nach Bänkelsängerart anfängt „Ecoutez gentils galloys la victoire du noble roy français“ u. s. w. Man hört das Anrücken der Truppen mit Trommeln und einen lustigen Marsch der Querpfeifen, den Kanonendonner, das Prasseln des Kleingewehrfeuers, das Säbelklirren, die Trompetensignale, die Commandorufe und zuletzt wie die geschlagenen Schweizer mit dem Geschrei „toute frelore bigot“ das Weite suchen, während die Franzosen dazwischen jubeln „Victoire, victoire au noble roi des François“ — alle diese Tonmalerei nur durch Menschenstimmen bewirkt, — in seiner Art erstaunlich und bei guter Ausführung von merkwürdigem Effect.[1]) Ein etwas schwächeres Gegenbild ist die *Chasse au lievre.* Andere Stücke schildern den Lerchengesang *(la louette),* die Nachtigal u. s. w., und in dem *Caquet de fermes* kommt endlich dieser Kunststyl, von Hause aus „nur ewigen und ernsten Dingen geweiht“, bei der ausgelassensten Komik an. Unter den Attaignant'schen Chansons gehören Jannequin leider einige der ungezogensten.

Clement Jannequin hat den höchst sonderbaren Einfall gehabt, sein Bataillenstück zu einer Messe zu verarbeiten, welche er gleichfalls *La bataille* betitelt (sie ist in Jacob Modernus' „Liber decem missarum“ gedruckt). Nach denselben Motiven, wie dort das „escoutez tous gentils galloys la victoire u. s. w. erklingt hier das Kyrie eleyson; in trompetenmässigen Fanfaren verkünden die Stimmen „et ascendit“ u. s. w. Ob wohl der Eindruck ein besonders erbaulicher gewesen?! —

Die Messen der französischen Tonsetzer, soweit sie im Druck erhalten sind, kommen weder an Zahl noch an Gehalt und Gediegenheit den niederländischen gleich; es sind auch wohl flüchtige oder innerlich leere Arbeiten darunter, aber im Ganzen muss man ihnen doch das Zeugniss geben, dass es Werke sind, in guter Kunstzeit entstanden, deren Gepräge sie tragen trotz ihrer leichteren Factur. Sie haben oft eine gewisse Anmuth, die glücklich wirkt, und man kann sich zwischendurch des Gedankens nicht erwehren, dass die „Canzon francese“ hier auf den Kirchenstyl zurückgewirkt und ihm eine gewisse Leichtigkeit

1) Choron liess das Stück in Paris singen.

gegeben, welche gelegentlich an Leichtfertigkeit streift. Sie geben sich nicht gerne mit strengen Canons (davon indessen das dritte Buch der Motettensammlung Attaignant's, 1534, mit Arbeiten von Vermont primus, Hesdin, Leherteur, Claudin, Hilaire Penet u. s. w. einige aufzuweisen hat), oder auch nur mit künstlich verschränkten Nachahmungen ab; von frappanten oder kühnen Harmonieen darf man hier fast nichts suchen. Der Styl des Quattrocento, der hoch und streng und wiederum phantastisch war, ist hier in's Klare, auch wohl in's Nüchterne, aber auch in's Freundliche und Behagliche umgewandelt. Dass die Stimmen trotzdem fugenmässig (d. h. in dem Sinne, wie es seine Zeit verstand und übte) eingeführt werden und der Satz belebt-polyphon ist, thut der Leichtigkeit und Zierlichkeit des Ganzen keinen Eintrag; es war damals eben der natürliche, selbstverständliche Styl, den jedermann schrieb. Der Tenor bedeutet in dem heiteren Wechselgespräche nicht mehr als jede andere Stimme, es sind Messen nicht „super", sondern „ad imitationem". Wo die Tonsetzer, weil es die Aufgabe füglich nicht anders erlaubte, wie z. B. in der Missa pro defunctis, einmal sehr ernst werden sollen und wollen, gerathen sie in ihrem Streben nach Einfachheit sehr nahe an den alten Fauxbourdon, ohne doch in die einfachen Accorde jenen unsagbaren Zauber legen zu können, wie ihn z. B. Palestrina seinen Improperien gegeben. Je näher noch die französische Schule ihrer Mutter, der niederländischen, steht, desto tüchtigere und erfreulichere Werke liefert sie; je weiter sie sich von jener entfernt, um desto mehr verflacht sie. Während die niederländische Schule noch Meister hervorbrachte wie Philipp de Monte, wie Georg de la Hèle, war Frankreich schon so weit heruntergekommen, einen Jacques Mauduit als das musikalische Weltwunder anzustaunen. Messencompositionen, welche der eben gegebenen Charakteristik mehr oder minder entsprechen, gingen in meist ganz ausgezeichnet schöner Ausstattung aus den Pariser Druckereien hervor. Neben den noch sehr schätzbaren Messen Claudin Sermisy's, welche den talentvollen Zögling Josquin's nirgends verleugnen, wären noch aus der Offizin Pierre Attaignant's (1532) zu nennen die Messen über „Osculetur me" und „Impetum"[1]) von Georg Le Herteur (gute, den Arbeiten Sermisy's ziemlich gleichzustellende Compositionen), *Vidi Speciosam* von Matth. Sohier; aus der Offizin Nicolas Duchemin's (1556 u. s. w.): Pierre Cadeac M. ad im. mod. Alma redemtoris, Joh. Guyon M. je suis deshérité, Pierre Clereau Missa ad imitationem Missae

1) Eine Motette *Impetum inimicorum* von Crecquillon enthält das Nürnberger Magn. op. cant., auf welche das zweite „Kyrie" der Messe Herteur's im Thema offenbar Beziehung nimmt.

Virginis Mariae (man bemerke den gegen das ehemalige Missa „de B. V." anders gefassten Titel!), Pierre Daulphin M. je n'en quis plus durer, Matthias Sohier M. Vidi speciosam (fünfstimmig), Simon de Bonefont M. pro mortuis (fünfstimmig);[1]) aus der Druckerei Adrian Le Roy und Rob. Ballard (1557 etc.): Jean Herrissant M. quamdiu vivam Deo serviam, Jean Maillard M. ma mie un jour und Ad imitationem missae Virginis Mariae, Nicolaus de Marle M. Panis quem ego dabo und Je suis deshérité, Pierre Cadeac M. les hauts boys.[2]) Die Tonsetzer beschränkten sich meist auf vierstimmigen Satz; Johann Maillard hat aber ein sogar achtstimmiges *Patrem* componirt (gedr. 1557 bei Le Roy und Ballard), und seine Marienmesse ist fünfstimmig geschrieben. Der Unterschied gegen die eigentlich niederländische Schule tritt am stärksten hervor, wo die französischen Componisten dieselben Antiphonen u. s. w. zur Bearbeitung genommen. Erinnert man sich der wetteifernden Meisterarbeiten über die Missa de B. Virgine, so erstaunt man, wie frisch und wohlgemuth Maillard mit der Aufgabe fertig wird. Aber als das feine Talent und der geschickte Mann, der er ist, bringt er etwas zu Stande, das sich sehen und hören lässt. Unter den beliebten Motiven war das Lied *Je suis deshérité* (über welches übrigens auch Gombert und Orlando Lasso Messen schrieben) für die französischen Meister einigermassen das was der *Omme armé* für die Niederländer. Unter den von Layolle 1540 bei Jac. Modernus herausgegebenen zwölf Messen kommt auch Gardane mit einer M. *Si bona suscepimus;* Pierre de Villiers mit einer M. *de B. Virgine*, Jean Sarton mit einer M. *Jouissance* vor. Für einen französischen Meister ganz ungewöhnlicher Weise hat Villiers seine dreistimmige Missa *De Beata Virgine* als Canonmesse gesetzt, drei Stimmen aus einer, dem Discantpart, mit dem Motto „Trinitas in unitate" und der speciellen Anweisung:

Incipe parve puer cantus proferre suaves
Ad duplum Bassus, quartam Tenor apte sequentes.

Das „Magnificat" nach allen acht Kirchentönen durchzucomponiren (wie Andere sogar zweimal gethan — Morales, Palestrina) hatte (ausser dem weiterhin zu nennenden Pierre Colin) ein französischer Componist kaum die Geduld. Daher denn Le Roy und Ballard die acht Modos bei mehreren Componisten zusammen-

1) Alle diese Messen besitzt in ausserordentlich schönem Abdruck die k. k. Hofbibliothek in Wien.

2) Alle diese Messen befinden sich in der Bibliothek des Prager Museums.

suchten und 1557 herausgaben: „Canticum Beatae Virginis, quod Magnificat inscribitur, octo modis a *diversis auctoribus* compositum" u. s. w.[1]) Die Tonsetzer sind: Arcadet (Arcadelt), Maillard, Goudimel, nochmals Maillard, Leschenet, Cadeac, Certon, Claudin (Sermisy). Es hat sich, wie man sieht, da eine ganz achtungswerthe Gesellschaft zusammengefunden und in der That gute, reine, kunstwürdige Musik gebracht.

Die Motetten und motettenmässigen Psalmen (von welch' letztern die für die häusliche Andacht bestimmten liedmässigen von Goudimel und Claude Lejeune wohl zu unterscheiden sind), deren man in den belgischen, italienischen und deutschen Drucken nicht wenige trifft und von denen Pierre Attaignant 1534—1539 eine wahrhaft grandiose Sammlung in vierzehn Büchern veranstaltete,[2]) zeigen die Schule zuweilen von ihrer flüchtigen und leeren, zuweilen aber auch von ihrer feinen, anmuthigen und liebenswürdigen Seite.

Hilaire Penet's haben wir schon vorhin gedacht. Einer ähnlichen Richtung gehören die besseren französischen Meister, welche in erfreulicher Weise zeigen, was die Schule vermochte, wenn sie es ernst nahm. So ist die auch als Tonsatz ganz vortreffliche Ostermotette von Matthäus Gascogne *Alleluia noli flere Maria* (in Salblinger's Concentus octo etc. vocum) in ihrer hellen Freudigkeit ein wahrhaft schöner Nachklang der ähnlichen Arbeiten Mouton's. Eine andere ebenfalls erfreuliche Ostermotette in den Mot. del. Frutto *Dum transisset Sabbatum* ist von Simon Alard. Auch andere Stücke derselben Sammlung, wie die Motette *Nativitas tua Dei genitrix* von Jhan du Billon (um 1500 Sänger der päpstlichen Capelle, die von ihm auch handschriftliche Messen besitzt), zeigen einen reinen Motettenstyl von vieler Klarheit und Eleganz. Charakteristisch für diese Motetten ist die oft angewendete Wiederholung ganzer unveränderter Partieen, von der man nicht recht weiss ob sie aus einem Streben nach architektonischer Symmetrie oder aus dem Wunsche entsprungen ist, schneller mit der Composition fertig zu werden. Zuweilen wird man, ohne alle eigentliche Künste, durch eine sichere, feste Meisterschaft im Tonsatze überrascht: man braucht von Concilium nichts zu sehen als das dreistimmige *Effunde iram tuam* in den Cant. ultra centum, um in ihm den tüchtigen Mann zu achten.[3])

1) Exemplar im Prager Museum.

2) Vollständig in der k. k. Hofbibliothek in Wien. Die Universitätsbibliothek in Jena besitzt die 13 ersten Bücher, das 14. und letzte die k. Hof- und Staatsbibliothek in München.

3) Von diesem Meister wären noch zu nennen der Psalm *Deus venerunt gentes* im zweiten Buche der Montanus-Neuber'schen Psalmencollection, im vierten die Psalmen *Adjuva me Deus* und *Dextera tua*

Zuweilen aber entstellen einzelne flüchtige, unschöne Pinselstriche ein sonst reines Gemälde, wie z. B. den zweiten Theil der obengenannten Alard'schen Ostermotette. Wie edel und ausdrucksvoll den besseren Meistern der Schule sich der Motettenstyl zu guter Stunde gestaltete, zeigen die trefflichen, auch in der Bildung der melodischen Phrase den psalmodirend-kirchlichen Ton zu ganz eigener Eleganz umbildenden Motetten von Maillard im Nürnberger Magn. Opus Cant. (*Dignare me laudare, In me transierunt irae tuae, Domine salvum fac regem, Praeparate corda vestra, Domine Jesu Christe pastor bone*).

Jene Schule von Tonsetzern, die sich wesentlich auf die Canzon francese warf, gleicht aber so ziemlich jenen Seelen im ersten Höllenkreise: „che vissero senza infamia e senza lode". Kennt man einen, so kennt man so ziemlich alle; man fühlt sich kaum versucht die nähere Bekanntschaft der übrigen zu machen. Ihre Arbeiten sind, neben den Tänzen und arrangirten Liedern der gleichzeitigen Lautenschläger, die erste eigentliche Unterhaltungsmusik, die nicht Mehr will und nicht Mehr bedeutet als ihr Publicum leicht zu amüsiren; ist die Zeit solcher Tonsetzer vorbei, so spielen sie eine üble und traurige Figur.

Bei den in Rom länger weilenden Franzosen jener Zeit, wie Goudimel, Leonard Barré u. s. w., zeigt sich die Einwirkung Italiens, Roms, des Umgangs und Wetteifers mit tüchtigen Meistern der altberühmten niederländischen und der neu aufblühenden italienischen Schule in sehr fühlbarer Weise, ihre Kunst kräftigt und hebt sich daran zu einer Höhe, an welche die Daheimgebliebenen, wenigstens Goudimel gegenüber, nicht hinanreichen.

Ein französischer Meister, dem es mit der Kunst Ernst war, ist Pierre Colin (Colinius), von 1532 bis 1536 Sänger-Capellan Franz I., späterhin Vorsteher der Maitrise bei der Kathedrale zu Autun. Jacob Modernus zu Lyon druckte[1]) von ihm acht Messen, dazu acht Motetten und das „Magnificat" nach den acht Kirchentönen.[2]) Alles Arbeiten von grosser, man könnte sagen „nieder-

Domine, in Kriesstein's Cant. septem etc. vocum die fünfstimmige Motette *Ego sum qui sum*, im Nürnberger Magnum opus die Motette *Pater peccavi*. Nach E. van der Straeten hiess Concilium eigentlich Jacob de Raedt und war ein Niederländer.

1) Der Band enthält folgende Messen: *Ave gloriosa*, *Beatus vir*, *Tant plus de bien*, *Regnum mundi*, *Emendemus in melius*, *Christus resurgens* (sämmtlich vierstimmig), *Peccata mea* (fünfstimmig), *Beata es Maria* (sechsstimmig) — ferner die vierstimmigen Motetten: *Sancta Maria succure miseris, O Leodegari* (in allen Stimmen, wunderlich genug, geschrieben *Oleo degari), Pastores dicite, Haec est via fraternitatis, Pater peccavi, Nativitas gloriosae*, eine fünfstimmige Motette *Filiae Jerusalem*, eine sechsstimmige *Assumpta est Maria*, und die acht Magnificat nach den acht Kirchentönen.

2) Exemplar in der k. k. Hofbibl. zu Wien.

ländischer" Tüchtigkeit, welche ganz geeignet sind, den Ruf, dessen sich Colin (wie die zahlreichen Drucke seiner Werke beweisen) erfreute, zu rechtfertigen. Bei Duchemin erschienen 1556 die Messen *Confitemini* und *In me transierunt.* Die Venezianischen Druckereien griffen nach denselben Messen. Ausserdem kommen Motetten und Psalmen von ihm gelegentlich in den Sammlungen vor,[1]) sogar auch eine Chanson im 12. Buche der Sammlung Attaignant's.

Ein anderer bedeutender Componist, den man aber schon fast wieder zu den hochachtbaren nach-Josquin'schen Niederländern herüberziehen könnte, ist Dominicus Phinot oder Finot, angeblich aus Lyon, wo seine ersten Arbeiten 1547 und 1548 bei Gottfried und Marcellus Beringen gedruckt wurden („Motettae quinque sex et octo vocum" und „Chansons françaises a quatre parties").[2]) In jener vorhin erwähnten Messensammlung Duchemin's ist er durch eine vierstimmige Messe *Ad imitationem moduli si bona suscepimus* vertreten. Aber auch in Deutschland nahm man von ihm Notiz. Die Forster'sche Motettensammlung hat von ihm in der zweiten Abtheilung (zu vier Stimmen) die Motetten *Osculetur me* und *Altitudo divitiarum sapientiae*, die Psalmencollection Montanus-Neuber im dritten Theile den fünfstimmigen Psalm CXIX *Ad Dominum cum tribularer* und im vierten den sechsstimmigen, sehr breit gehaltenen Psalm *Exaudiat te Dominus in die tribulationis,* das Nürnberger Magnum opus cant. die fünfstimmige Motette *Inclina Domine* und die sechsstimmige *Stella ista sicut flamma corruscat.* Sehr interressante und bedeutende Arbeiten Phinot's enthält der grosse 1564 bei Montanus und Neuber erschienene „Thesaurus musicus. continens selectissimas octo, septem, sex, quinque et quatuor vocum Harmonias tam a veteribus quam a recentioribus symphonistis compositas, et ad omnis generis instrumenta musica accomodatas". Hier finden sich die achtstimmigen Lamentationen, die achtstimmigen Motetten *Jam non dicam vos servos, Sancta Trinitas unus Deus* und *Tanto tempore vobiscum sum.* Diese Compositionen, nach venezianischer Art in zwei einander antwortende Chöre getheilt, lassen zweifellos erkennen, dass Finot die ähnlichen Arbeiten Willaert's vor Augen gehabt haben muss, denen sie sich auch in der Schreibart sehr annähern. Die Verwebung der Stimmen ist hier so grossartig frei und meisterhaft, die Haltung, besonders in den Lamentationen, von so ernster Grösse und reiner Schön-

1) In den Mot. des Wissenacus, in der Montan-Neuber'schen Psalmencollection, der Psalm *Domine quid multiplicati* u. s. w.

2) Exemplar in der k. Bibl. zu München. Ich zähle hier etwas detaillirter auf behufs Ergänzung der bei diesem Tonsetzer ziemlich unvollständigen Angaben bei Fétis.

heit, dass Finot hier als vollständig zur niederländischen oder niederländisch-venezianischen Schule übergegangen angesehen werden muss. Man traut dann freilich den Augen nicht, wenn man unter dem Namen des Meisters, dem man auf jene Werke hin bereits einen Ehrenplatz bei den Grossmeistern seiner Musikepoche angewiesen, etwas so Schwaches und Ungeschicktes trifft, wie die unerfreuliche Motette *Virga Jesse floruit* im ersten Buche der vierstimmigen Mot. del Frutto. Vielleicht ist es eine frühe Jugendarbeit[1]) — in der Zeit jener reifen und grossen Meisterwerke konnte auch die schwächste Stunde des Tonsetzers dergleichen nicht mehr bringen.

Ein der niederländischen Weise ebenfalls verwandter französischer Meister ist Eustach Barbion, der in den Susato'schen Chansons (12. Buch), in den acht Büchern Motetten des Phalesius und auch im Nürnberger Magn. op. cant. mit der fünfstimmigen Motette *Amavit eum Dominus* und mit der sechsstimmigen *Justus germinabit sicut lilium* und *Vigilate et orate in hac nocte* vorkommt, die letzterwähnte ein schönes, frommes Nachtgebet.[2])

Ein Meister Lasson kommt in den Mot. del Frutto (4 voc. lib. 1) mit einer Motette *Congratulamini mihi* und in den Psalmen von Montanus-Neuber mit dem Psalm *In manibus tuis sortis meae* vor. Jener schon vorhin unter der Heerschaar der Chansoncomponisten mitgenannte Maistre Gosse oder Gose (wie Fétis mittheilt, gehörte er laut Capellrechnungen zu den Sängern Heinrich II.) zeigt sich in den Mot. del Frutto mit einer Motette *Non turbetur cor vestrum* als schätzbarer Componist, und so auch in der Abtheilung der Motetten zu vier Stimmen, die Forster herausgab, mit einem stattlichen *Tu es Petrus*, wogegen er in der Petrejus'schen Sammlung (1538) keineswegs (wie Fétis angibt) vorkommt, vielmehr die sechszehnte und letzte Motette *Tria sunt munera pretiosa, quae obtulerunt magi Domino* mit dem offenbar einem andern, niederländischen, uns nur durch dieses einzige Stück bekannten Tonsetzer gehörigen Namen „Goessen Joncker's“ bezeichnet ist.

Bemerkenswerth ist, dass, während die niederländischen Musiker in alle Welt ausgingen, die französischen (einzelne, wie Goudimel, Barré, Robin ausgenommen, die sämmtlich in der Welthauptstadt Rom weilten) ihre Versorgung daheim suchten und fanden. Aus dem Kreise der specifisch französischen Ton-

1) Worauf auch die abscheulichen Parallelquinten im 13. Tempus deuten. Im Laufe des 16. Jahrhunderts nahm man es mit dem Quintenverbot immer strenger.

2) Der Codex 58 der Maglibecchiana bringt noch zwei Motetten dieses Tonsetzers: *Credidi propter locutus sum*, 4 voc. No. 14., und *In convertendo dominus*, 4 voc. No. 27. Kade.

künstler der eben geschilderten Epoche finden wir indessen Jean Pionnier als Capellmeister zu Loretto. Von seinen Arbeiten sind drei Motetten in den Mot. del Frutto, liber I. cum sex vocibus, und eine auch sechsstimmige gut und verständig componirte *Quem dicunt homines* im Nürnberger Magnum opus etc. erhalten.

Auch Henri Schaffen gehört, trotz des nicht französisch klingenden Namens, Frankreich, und zwar einer vornehmen Familie,[1]) an. Werke von ihm kommen in der Sammlung „Evangelia dominicorum et festorum dierum von Montanus und Neuber (1554) vor, in deren Psalmencollection, im vierten Theile, auch eine gute fünfstimmige Composition *Heu mihi nomine quia peccavi nimis* aufgenommen ist. Ein Du Beron erscheint im Nürnberger Magn. op. etc. mit einer ansehnlichen fünfstimmigen Motette *Laudate coeli et exultet terra;* in eben dieser Sammlung ein N. Vuismes mit einer sechsstimmigen *Quae est ista, quae processit sicut sol,* ohne Zweifel derselbe, der als Nicolas de Wismes in des Petrus Phalesius' Cantionum sacrarum vulgo Motetta vocant quinque et sex vocum Lib. I—VIII (1554 bis 1557)[2]) erscheint.

Von dem Augenblicke an, wo sich die französische Schule selbstständig machte — das heisst, wo sie sich von der niederländischen emancipirte — trug sie die Keime der Verflachung, also die Keime der Entartung in sich. Sie schrieb, um ein Gleichniss zu gebrauchen, der starken, kraftvollen eckigen Fracturschrift der Niederländer gegenüber (einer Schriftart, die nicht immer gefällig, aber bedeutend und monumental aussieht) die Currenthand der Contrapunktik, die gelegentlich recht zierlich ausfiel, aber bei geringeren Talenten auch der gerade Weg zum Sudeln war.

Claude Lejeune aus Valenciennes (st. vor 1603) kann, trotz seines nicht geringen Talentes, schon als Repräsentant der Zeit des Verfalles gelten. Als eifriger Calvinist, der die Psalmenübersetzung Marot's und Beza's zum Gebrauche der Hugenotten in Musik setzte, verschaffte er sich fast mehr aus confessionellen als aus künstlerischen Gründen grossen Ruhm, so dass man ihm den Beinamen „le phénix des musiciens" gab. Man sang seine Psalmen mit holländischer Uebersetzung, welche 1664 zu Schiedam gedruckt wurde, die in der deutschen des Ambrosius Lobwasser, welche 1573 zu Leipzig an's Licht trat, und von der Martin Opitz meinte, es seien sehr wässerige Lobgesänge *(Valde aquea seu potius aquosa).* Die Musik dieser Psalmen gehört aber jeden-

1) Fétis, Biogr. univ. 7. Band S. 439.
2) Exemplar in der Stadtbibliothek zu Zwickau.

falls zu dem Besten, was Lejeune gemacht. Die überlieferte Melodie liegt im Tenor, aber der Discant als Oberstimme gestaltet sich so singbar, dass er in der Folge sehr gut für die eigentliche Melodie gelten konnte. Dabei ist die dreistimmige, vierstimmige, fünfstimmige Harmonie klar, wohltönend und von ganz würdiger, religiöser Färbung; der Tonsatz, wie hier sehr recht ist, ganz einfach, fast noch einfacher als in den Psalmen Goudimel's, beinahe nur Note gegen Note, es sollten ja Volksgesänge für die Ungebildeten und Einfältigen sein. So haben diese kurzen, liedartigen, strophenweise abzusingenden Tongebilde ganz jene Haltung, die wir uns als die recht und eigentlich „choralmässigen" gelten zu lassen haben. Lejeune's Talent hatte etwas Unruhiges; er stopfte alles Mögliche in seinen sogenannten „Livre des mélanges" (1585 bei Plantinus, zweites Buch 1612 bei Pierre Ballard): Chansons françaises von vier bis zu acht Stimmen, italienische Madrigale von vier zu sechs Stimmen, lateinische Motetten, ein venezianisches „Echo" zu zehn Stimmen, Canons, Psalmen, Magnificat. Und bei aller Unruhe tritt wieder ein Pedantenzug zu Tage: er componirte ganze weitläufige Werke systematisch nach den zwölf Tonarten Glarean's. So enthalten seine „Octonaires de la vanité et inconstance du monde" je drei nach jenen zwölf Tonarten gesetzte, folglich zusammen 36 Glareanisch gemassregelte Chansons und, wie es scheint, aus Verehrung für Glarean betitelt er sein Hauptwerk: „Dodécacorde, contenant douze psaumes de David mis en musique selon les douze modes approuvez des meilleurs auteurs anciens et modernes". Es enthält Duos, Trios, Sätze zu vier, fünf, sechs und sieben Stimmen. Während der Belagerung von Paris zur Zeit des Krieges der Liguisten gegen Heinrich IV. flüchtete Lejeune mit dem Manuscript durch die porte Saint-Denis (es wäre beinahe durch die brutale Rohheit eines liguistischen Soldaten, der es in's Feuer der Wachtstube warf, vernichtet worden). Im J. 1598 erschien das Werk bei Hieronymus Haultin zu La Rochelle im Druck. Auf dem Titelblatte nennt sich Lejeune „compositeur de la musique de la chambre du Roy". Diese Psalmen sind ganz anders behandelt als jene populären, sie sind im Motettenstyl geschrieben, wie es scheint, nicht ohne Einfluss italienischer Vorbilder, und vielleicht Lejeune's tüchtigste und gediegenste Leistung. Hält man aber seine Chansons mit der eckigen Stimmenführung, der bedenklich dilettantenhaft aussehenden Factur, den wenig geschickt ineinandergreifenden Nachahmungen mit den Arbeiten Certon's, Finot's und anderer französischer Meister, die kaum ein Menschenalter vorher gelebt, zusammen, so erschrickt man freilich über den rapiden Verfall. In solchen Zeiten blühen die grosstönenden Beinamen für Mittelmässigkeiten

auf: „le phénix des musiciens" oder „le prince de professeurs de la musique", wie man den gleichzeitigen Eustache de Caurroy nannte, dessen enthusiastisch bewunderte Noels in ihrer leichten contrapunktischen Fügung und ihrer Mittelstellung zwischen Volkslied und Motette allerdings recht hübsche Arbeiten heissen dürfen und dessen bei Rob. Ballard gedrucktes Requiem bis auf Ludwig XIV. die officielle Todtenmesse für die französischen Könige in S. Denis war. Den alten Jacques Mauduit, dessen von P. Mersenne bewundertes und als Meisterstück mitgetheiltes Requiem kaum mehr ist als ein simpler Fauxbourdon, nannten sie gar „le père de la musique". Und während diese Musikphönixe, Musikfürsten, Musikväter in Paris ihr Wesen trieben, lebte in Rom ein Palestrina, in München ein Orlando Lasso! Dass jene Männer einem nichtsnutzigen, lüderlichen Hofe dienstbar sein mussten, mag eben auch nicht zum besten auf sie eingewirkt haben. Und damals — 1570 — errichtete Jean Antoine Baif eine Academie für Poesie und Musik in Paris! Wenn die Poesie todt ist, erscheinen die Alexandriner Gelehrten, welche sie seciren. Baif's Academie starb aber selbst sehr bald an angeborener Schwäche. Arthur aux Couteaux, der schon in das 17. Jahrhundert gehört (er war 1627 Sänger der Kathedrale zu Noyon) und eine Menge von Messen, Psalmen u. s. w. componirt hat, und der um wenig jüngere Charles d'Helfer, Canonicus zu Soissons, der noch Messen nach alter Art über Antiphonen und Volkslieder schrieb, sind die letzten verspäteten Nachzügler der Schule, ihr letztes trübes Abendroth, aber beide keineswegs ganz zu verachten, besonders scheint Arthur aux Couteaux wirklich Studien eingehenderer Art gemacht zu haben. Der Geist der neuen Zeit mag sie schon mannigfach beunruhigt haben, ohne dass sie seiner Meister zu werden vermochten.[1])

In dem benachbarten Spanien, für dessen königliche Capelle immerfort die besten Meister aus den Niederlanden herbeigeholt wurden und das immerfort mit den beherrschten niederländischen Provinzen in Verbindung stand, waltete, wie unter solchen Umständen selbstverständlich ist, der richtigste Niederländerstyl; doch mag man wohl, den Spaniern zu Liebe, etwas Stolzes, Feuriges, selbst auch Herbes, Vornehmes und hinwiederum etwas Mystisches herausfühlen — aber eine eigene „spanische Schule" deswegen zu statuiren geht doch wohl nicht an. Vaqueras

1) Laborde hat in den 2. Band seines „Essai sur la musique" S. 34—97 eine ganze Messe von Arthur aux Couteaux (quinti toni) und S. 104—108 Sätze eines Requiem von d'Helfer aufgenommen. Dort mag man auch Claude Lejeune's moralisirendes Stück *L'ambitieux veut toujours* mit seiner Tonmalerei des Strebens zur Höhe u. s. w. ansehen — und eine Chanson *de Petrarque*.

fanden wir mitten unter den Niederländern. Morales, Guerrero, (Herrero), Ortiz, Soto, Vittoria werden wir in Rom kennen lernen, von Sepulveda, Juan Vasquez und dem „excellente musico" (wie er auf dem Titel der 1547 zu Valladolid gedruckten, den „Musen dedizirten" *Silva de Sirenas* genannt wird) Anriquez de Valderavano können wir, da uns die „Sirenen" nichts bieten als eine Tabulatur, kaum Mehr nennen als die blanken Namen. Die spanische Architektur fängt an (Dank sei es Männern wie Caveda und Vila Amil) bekannt zu werden, die herrliche spanische Malerschule hat uns einzelne Wunderwerke herübergesendet, harrt aber zur Stunde einer gründlichen Durchforschung an Ort und Stelle — die Schätze spanischer Tonkunst liegen vollends einstweilen in den Musikschränken der dortigen Kathedralen begraben, bis Spanien einst so zugänglich sein wird, wie es z. B. jetzt schon Italien ist. Allerdings hat neuestens der verdienstvolle Don Michel Hilarion Eslava mit den bisher erschienenen sieben Bänden seiner „Lira sacrohispana" den Weg zur Kenntniss der spanischen Meister zu bahnen angefangen.

Der gelehrte vielseitige Portugiese Damian a Goes (st. 1560) zeigt sich in seiner von Glarean mitgetheilten Motette *Ne laeteris inimica mea* und einer in Kriesstein's Cantion. septem etc. vocum gedruckten *Surge propera amica mea* ganz dem niederländischen Kunststyle zugewendet; es sind gute Arbeiten, doch ohne irgendwelche höhere Bedeutung. Vieles von ihm besitzt (oder besass) die k. Bibliothek zu Lissabon. Der gepriesenste Tonsetzer Portugals Fray Manuel Cardoso aus Frontiera (geb. 1569, seit 1588 Carmelit in Lissabon, Subprior und Capellmeister, gestorben im Alter von 81 Jahren) zeigt in den beiden ganz vortrefflichen Motetten, die Proske aus dem Musikarchiv des Sagro Convento zu Assisi mitgetheilt hat (*Cum audisset Joannes* und *Angelis suis mandavit*); schon eine sehr entschiedene Verwandtschaft mit den gleichzeitigen grossen Meistern Italiens. Von ihm ist Franz Emanuel Cardoso aus Beja zu unterscheiden, von dem in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts Messen, Magnificat und andere Kirchengesänge im Drucke erschienen. Sehr bedeutende Arbeiten beider Cardoso soll auch wieder die k. Bibliothek bewahren. Nach dem Wenigen, was wir von Manuel kennen, verdient er die grösseste Beachtung.

Roland de Lattre, genannt **Orland de Lassus.**

Auf der Höhe der ruhmerfüllten Zeit der niederländischen Musik steht Roland de Lattre, insgemein genannt Orlando Lasso, Orland de Lassus, auch wohl Roland Lassus, ge-

boren zu Mons im Jahre 1520, sechs Jahre nach Palestrina's Geburt, ein Jahr vor Josquin de Près' Tode[1]). In seiner ersten Jugend Chorknabe in der St. Nicolaskirche zu Mons, soll er wegen seiner herrlichen Stimme nicht weniger als dreimal förmlich geraubt worden sein. Zwölf Jahre alt, begleitete er den Vicekönig von Sicilien Ferdinand de Gonzaga nach Mailand, dann nach Sicilien. Als Jüngling von 18 Jahren kam er nach Neapel, wo er ungefähr drei Jahre in den Diensten des Marquis della Terza blieb. Im Jahre 1541 wurde er vom Cardinal-Erzbischof von Florenz, der sich eben in Rom befand, sehr wohlwollend aufgenommen, weilte ein Halbjahr in dem Palaste des Kirchenfürsten und erhielt noch in demselben Jahre, obwohl erst 21 Jahre alt, die Capellmeisterstelle an der Basilica von S. Giovanni in Laterano als Nachfolger Rubino's. Den gewöhnlichen Angaben nach soll ihn schon nach zwei Jahren die Nachricht von der Erkrankung seiner Eltern bewogen haben nach Mons zurückzukehren, nach den Archivnotizen der Basilica aber verwaltete er sein Amt bis 1548. Er traf, heisst es, als er aus Rom nach Mons zurückkehrte, seine Angehörigen nicht mehr unter den Lebenden und besuchte nun in Gesellschaft eines kunstfreundlichen Edelmannes Giulio Cesare Brancaccio England und dann Frankreich, worauf er sich in Antwerpen niederliess, wo er zwei Jahre verweilte. „Hier lebte er", erzählt sein vertrauter Freund van Quickelberg, „im Umgange mit den ausgezeichnetsten, gelehrtesten und vornehmsten Männern, die er für die Musik auf das lebhafteste anregte (quos undique in musicis excitavit), auf's höchste geliebt und geehrt von ihnen allen." Endlich (1557) berief ihn Albert V. von Baiern nach München in seine berühmte Capelle, deren Leitung Orlando im Jahre 1562 übernahm und für eine Zeit nach den Niederlanden, insbesondere nach Antwerpen zurückkehrte, wo er die vorzüglichsten (Selectissimos) Musiker für die Capelle warb und nach München mitbrachte. Hier verehelichte er sich mit Regina Weckinger, Ehrendame des herzoglichen Hauses. Aus dieser Ehe stammten vier Söhne, Ferdinand, Rudolph, Johannes und Ernst (der beiden ersten haben wir schon als guter Musiker gedacht, auch Ernst befand sich unter den Instrumentisten der herzoglichen Capelle), und zwei Töchter Anna und Regina, letztere heirathete den geschätzten

1) Die Untersuchungen über Roland's Geburt, seine Familienverhältnisse u. s. w. sind in dem bekannten Werke von Delmotte, und dessen deutscher Bearbeitung von S. W. Dehn, dann neuestens in dem verdienstlichen Artikel „Lassus (Orland ou Roland de)" in Fétis, Biogr. univ. Band 5 Seite 207 u. f. so umständlich behandelt worden, dass ich hier eben nur abschreiben müsste, und daher die Leser besser auf jene leicht zugänglichen Werke verweise.

Hofmaler des Kaisers Rudolph II. Johann ab Ach oder von Achen.[1]) Am 7. December 1570 ertheilte Kaiser Maximilian II. auf dem Reichstage zu Speier dem grossen Meister den Reichsadel. Orlando reiste, um, wie er selbst in seiner aus Paris 7. Juni 1571 datirten Vorrede zu dem in demselben Jahre bei Leroy und Ballard gedruckten „Moduli quinis vocibus" u. s. w. erzählt, „zur Befriedigung des lange gehegten Wunsches Paris zu sehen" (wo er also mit Cesare Brancaccio nicht gewesen), nach der genannten Stadt. Welchen Eindruck sein Erscheinen dort auf die schönen Geister gemacht, zeigen die überschwenglichen Aeusserungen Pierre Ronsard's. Der „mehr als göttliche" Orland wurde von Karl IX. mit Ehren und Geschenken überhäuft. Aber die stets wieder nacherzählte Angabe, „Karl habe, von den blutigen Schatten der Bartholomäusnacht verfolgt und geängstigt, dem Meister die Composition der hernach so berühmt gewordenen sieben Busspsalmen aufgetragen, um in diesen Klängen Trost und Beruhigung zu finden", gehört mit der Geschichte von der „Rettung der Kirchenmusik vor dem Bannfluche des Papstes Marcellus II. durch Palestrina" auf ein und dasselbe Blatt — im Fabelbuche. Um das einzusehen, bedarf es keines weiteren Nachweises, als dass diese Psalmen schon in den weitberühmten Musikbüchern der Münchener Bibliothek, welche in den Jahren 1565 bis 1570 geschrieben und gemalt worden, zu finden sind, die Bartholomäusnacht aber bekanntlich erst in das Jahr 1572 gehört. Orlando's wohlunterrichteter Freund van Quickelberg sagt in der Vorrede, in welcher er die Bilder des Codex erklärt: „mandavit itaque princeps illustrissimus (es ist von Albert von Baiern die Rede) excellentissimo suo Orlando de Lassus[2]) — — hos psalmos quinque potissimum vocibus componendos,

1) Delmotte, Dehn und Fétis wissen nicht, wer dieser „Seigneur d'Ach" gewesen. Ich freue mich hier die Familiennotiz nach einem Grabsteine im Vorhofe des Domes zu Prag ergänzen zu können. Sie lautet: „D. O. A. Clarissimo et Excellentissimo Romanor. Imperat. Rudolphi II et Mathiae pictori Cubiculario Joanni ab Ach marito desideratissimo Anno Christi MDCXV aetatis LXIII pie (die?) VI Jan functo Conjux moestissima Regina de Lasso monumentum hoc vivo" So weit war die Inschrift der in den Boden eingefügten Steinplatte noch 1858, wo ich sie copirte, gut lesbar. Als ich sie 1865 wieder aufsuchte, fand ich den seitdem glatt getretenen Stein mit Mühe wieder, die Inschrift fast ganz verwischt. Schottky (Prag, 2. Band S. 208) gibt den Schluss „monumentum hoc memoriae causa P. B." — was sicher unrichtig ist; denn das Wort „vivo" habe ich ganz deutlich gelesen — es ist sogar jetzt noch sichtbar. Zwei Zwillingsschwestern Regina und Johanna, Töchter van Ach's, Enkelinnen Orlando's, starben, wie ein anderer Grabstein zeigt, im Jahre 1603 an demselben Tage und der gleichen Krankheit.

2) Man bemerke diese Form in der grammatikalischen Construction.

qui quidem adeo apposite lamentabili et querula voce, ubi opus fuit ad res et verba accommodando, singulorum affectuum vim exprimendo rem quasi actam ante oculos ponendo expressit, ut ignorari possit, suavitasne affectuum lamentabiles voces, an lamentabiles voces suavitatem affectuum plus decorarint. — — — Ceterum psalmi isti VII poenitentiales et duo psalmi laudate, cum jam essent ab Orlando compositi, adeo probati sunt illustrissimo principi — — ut curaret ea in augustissimis membranis exscribi et imaginibus locupletissimis exornari; demum, cum ipsa pictura tam praestabilis et locuples evasisset, etiam preciosis claustris tamquam quibusdam sumptuosissimis monilibus jussit communiri". Also wurden die Psalmen auf den Wunsch des Herzogs und zwar vor dem Jahre 1565 (da sie im ersten Bande stehen) componirt. Aber Karl IX. suchte den grossen Meister wirklich (1574) für seine Capelle zu gewinnen, und nur der Tod dieses Fürsten vereitelte die bereits beschlossene Sache. In demselben Jahre wurde er vom Papst Gregor XIII. zum Ritter des goldenen Sporns ernannt. Orlando blieb in München, wo er als wohlhabender, allgemein hochgeachteter Mann lebte und eine kaum glaubliche Anzahl von musikalischen Werken schuf. Die Arbeit war für ihn Pflicht und Gewissenssache. „So lange mir Gott Gesundheit schenkt", pflegte er zu sagen, „ist es mir nicht erlaubt müssig zu sein". Er kann denn auch vielleicht als derjenige Tonsetzer bezeichnet werden, dessen Werke an Zahl (man schätzt sie über 2000!) die Leistungen jedes anderen Meisters übertreffen. Dazu der Dienst in der Capelle. So ist es denn ganz begreiflich, dass nach jahrelanger Ueberanstrengung Orlando, im Alter schon vorgerückt, zum Schrecken der Seinen, plötzlich in einen beklagenswerthen Zustand von Abspannung und Geistesschwäche verfiel und fortan, wie seine Gattin Regina erzählt, „nicht mehr der stets heitere, zufriedene Mann war, sondern sich in düsterer Schwermuth mit den Gedanken an seinen Tod trug". Dieser erfolgte denn auch am 15. Juni 1594.[1]) Vier Monate vorher, am 2. Februar, war Palestrina in Rom gestorben.

Die Dichter der Zeit waren unerschöpflich in Orlando's Lob; unter ihnen Jodelle, der ein langes Gedicht zu seiner Ehre verfasst hat. Die herkömmliche, bereits anderweitig vollständig abgenutzte Vergleichung mit Orpheus genügte nicht mehr, ein

1) Der Todestag ist nach den Rechnungen der herzoglichen Hofkammer sichergestellt (Vergl. „Orlando di Lasso" in Hormair's Taschenbuch XL. Jahrgang 1852—1853). Denselben Todestag gibt Regina de Lasso (die Gattin) in einem an die Erzherzogin Marie von Oesterreich geschriebenen, jetzt im k. k. Haus-, Hof- und Staatsarchive zu Wien befindlichen Briefe an.

gewisser Sebastian Bauer aus Haidenheim sagt in einer lateinischen Grabschrift: „Orpheus habe Felsen nach sich gezogen, aber Lasso ziehe selbst den Orpheus". Das kürzeste und beste ist das Distichon, das sich so berühmt gemacht hat wie die Grabschrift Raphael's, an die es auch in der Fassung anklingt: „Hic ille est Lassus, lassum qui recreat orbem; discordemque sua copulat harmonia". Dass man der Motette *Gustate et videte* wunderwirkende, und zwar regenvertreibende Kraft zuschrieb, ist bekannt — also wirklich ein Orpheusmirakel: die Sonne (Apoll) tritt hervor, den wunderbaren Gesang zu hören! Philipp Bosquier citirte „seinen Orland" sogar in seinen Predigten. Burney kam dann freilich zweihundert Jahre später mit seiner Weisheit hinterdrein[1]) und docirte: „indeed, the compositions a Capella[2]) of Cyprian Rore and Orlando Lasso are much inferior to those of Palestrina in this particular; for by striving to be grave and solemn they only become heavy and dull; and what is unaffected dignity in the Roman is little better than the strut of a dwarf (!) opon stilts in the Netherlanders". Da der gute Orlando schon kein Italiener war, so hat er es sich selbst zuzuschreiben, dass er nicht wenigstens ein Engländer gewesen, wo ihn Burney sicher so gut wie William Bird placirt hätte: „to a niche in the temple of fame, among the benefactors of mankind"[3]) und Ehren-Oulibicheff würde nachgeplappert haben, so gut wie er jetzt nachplappert: „wenn Palestrina irgendwo Nebenbuhler hatte, so war es in England" u. s. w. Und damit dem Homer sein richtiger Zoilus nicht fehle, lässt sich Baini vernehmen: „Orlando di Lassus, Fiammingo di nascità, fiammingo di stile, sterile di bei concetti, privo d'amina e di fuoco e che con alcune (?) messe e motetti a otto voci di stile piano (?) si usurpò l'eccessivo elogio: Lassum qui recreat orbem"[4]).

Da wir uns mit so grossen Autoritäten, wie Burney und Baini, wie billig, in keinen Kampf einzulassen wagen, so wollen wir als Anwalt Orlando's den Mann sprechen lassen, der die alte Tonkunst reiner und tiefer erfasst hat als einer derer, die vor ihm gewesen, Burney und Baini nicht ausgenommen. Proske sagt über unseren Meister: „Orlandus de Lassus ist ein universeller Geist. Keiner seiner Zeitgenossen besass eine solche Klarheit des Willens, übte eine solche Herrschaft über alle Intentionen der Kunst, dass er stets mit sicherer Hand erfasste, was er für

1) Hist. of. mus. 3. Band S. 314, 315.

2) Compositions a capella — das ist: Ziegencompositionen, denn Capella ist nicht Cappella!

3) Hist. of. mus. 3. Band S. 94.

4) Vita di G. P. di Palestrina 2. Band S. 432.

seine Tongebilde bedurfte. Vom Contemplativen der Kirche bis zum heitersten Wechsel profaner Gesangweisen fehlte ihm nie Zeit, Stimmung und Erfolg. Gross im Lyrischen und Epischen, würde er am grössten im Dramatischen geworden sein, wenn seine Zeit diese Musikgattung besessen hätte. In seinen Werken finden sich Züge episch-dramatischer Kraft und Wahrheit, dass man sich vom Geiste eines Dante oder Michelangelo angeweht fühlt. Will man Palestrina an Raphael's Seite stellen, so liegt der Vergleich nicht allzufern, unsern Meister den grossen Florentinern anzureihen. Gross in der Kirche und Welt, hatte Lassus das Nationale aller damaligen europäischen Musik in sich aufgenommen, dass es als ein charakteristisches Ganze in ihm ausgeprägt lag und man das speciell Italienische, Niederländische, Deutsche oder Französische nicht mehr nachzuweisen vermochte".[1]) Die letztere Behauptung ist jedoch, wie wir weiterhin nachweisen werden, nur mit einer wesentlichen Einschränkung anzunehmen. Schliessen wir uns übrigens der von Proske gegebenen Schilderung, sie fortsetzend, an, so werden wir sagen dürfen: es trete also bei Palestrina mehr das Lichthelle, Liebenswürdige, wenn wir so sagen wollen „Engelhafte" zu Tage, das jedermann sogleich anmuthet, die höchste künstlerische Weisheit in scheinbar selbstverständlichen Formen, während Orland's Musik tiefere, dunklere Töne anschlägt, mehr eine energische Kraft entwickelt, Umrisse von mächtigster Lebendigkeit, aber von geringerer Anmuth als die Musik des Römers, daher sie denn für den ersten Eindruck nicht in gleichem Masse gewinnend sein kann, bis bei näherer Bekanntschaft ihre Sprache in ihrer ganzen geistigen Gewalt verständlich wird — gerade wie sich in den Stanzen des Vaticans Raphael gegenüber der Besucher sogleich heimisch und behaglich fühlt, dem in der Sixtinischen Capelle Michel Angelo's vielleicht erst bei wiederholtem Anschauen die Augen über die ganze Bedeutung dieser gewaltigen Conception aufgehen. Für Proske ist Orland ein Michel Angelo, also ein geistiger Riese, für Burney ein „Zwerg auf Stelzen", für Proske ist er ein Dante, für Baini ein „seelen- und schwungloser Flammländer". Glücklicherweise ist der Prozess eigentlich längst entschieden, und die Urtheile des englischen Musikhistorikers und des römischen Abbate haben nur noch den Anspruch in irgend einer Apophthegmensammlung unter den „stolide dictis" einen Ehrenplatz einzunehmen.

1) Einleitung der Musica divina. Sie enthält tausendmal Mehr und Besseres als ein Dutzend von Freunden und Parteigesellen als „trefflich" ausposaunter Musikgeschichten, welche den Büchermarkt zu überschwemmen beginnen.

Dass auf die von Proske betonte Universalität Orlando's, seinen „kosmopolitischen" Musikstyl, seine Lebensschiksale, die ihn fast durch alle damaligen Culturländer führten, nicht wenig eingewirkt haben, ist wohl sicher. Aber im Grunde werden wir doch nicht umhin können bei ihm Züge des Ahnherrn wiederzuerkennen, die geistige Physiognomie Josquin's de Près — nicht des Josquin, der Fugen „ad minimam" der Räthsel und Doppelzeichen, — mit allen diesen Raritäten hat Orlando nichts mehr zu schaffen — aber des Josquin der Messe *Da pacem,* des *Stabat mater,* der grossen Motetten und Psalmen. Die Werke Orlando's bieten dem Forscher eine nicht zu erschöpfende Fülle des Trefflichsten, aber, gleich jenen Palestrina's, erschliesst sich ihre ganze Bedeutung erst dem, der auch die Werke der Vorgänger, insbesondere Josquin's genau kennt.

Wie Palestrina an Baini, so hat Orlando an Heinrich Delmotte seinen Biographen gefunden, dessen von S. W. Dehn übersetztes und mit sehr werthvollen ergänzenden Anmerkungen bereichertes Buch, so knapp gefasst es ist, dem Meister ein schönes Denkmal setzt. Allerdings würden Orlando's Werke eine in's Einzelne eingehende Forschung und eine so tiefe und geistvolle kritische Würdigung verdienen, wie sie Mozart durch Otto Jahn, Händel durch Chrysander gefunden. Denn gegen panegyrisches Phrasengetrommel im Style Baini's, der seinem göttlichen Pierluigi zu Ehren Sonne, Mond und alle Sterne verpufft, wäre in vorhinein zu protestiren. Aber der Katalog der gedruckten Arbeiten Orlando's bei Delmotte-Dehn umfasst, die zahlreichen Stücke in einzelnen Sammlungen gar nicht gerechnet, 189 Nummern (Manches freilich doppelt angesetzt), das Verzeichniss der Handschriften 194 Nummern, davon die einzelnen aber oft wieder ganze Motettenbücher, Madrigalenbücher, Bücher voll Messen und Magnificat sind! Das als N. 75 kurz als ein Posten angesetzte *Patrocinium musices* (um nur ein Beispiel zu geben) zerlegt sich, wenn wir die stattlichen Foliobände der Wiener oder Münchener Hofbibliothek einsehen, in folgende Theile und Werke: den ersten 1573 bei Adam Berg in München erschienenen Theil mit sieben Motetten zu vier, desgleichen zu fünf und dann noch zu sechs Stimmen — den zweiten Theil mit den fünf fünfstimmigen Messen *Ite rime dolenti; Credidi propter quod; Sidus ex claro; Credidi propter quod* (zweite Bearbeitung); *Le berger et la bergère* — den dritten Theil enthaltend die fünfstimmigen Stücke *Vidi aquam, Asperges* (zwei Nummern), das *Officium nativitatis, resurrectionis, Pentecostes et Corporis Christi* — den vierten Theil mit einer fünfstimmigen Passion, dann vierstimmigen Lectionen aus Hiob, und die Matutinen *De nativitate Christi* — den fünften Theil mit vier-, fünf-, sechs- und achtstimmigen Magnificat — den sechsten

mit den Messen *Dictez maitresse; Amar donne; Qual donna attende a gloriosa fama; In die tribulationis; Jo son ferito hai lasso* und *Pro defunctis* — den siebenten mit Festtagofficien für das zweite kirchliche Halbjahr — den achten mit den vierstimmigen Messen *Super ut re mi fa sol la, La sol fa mi re ut; Pour ung plaisir; Surge propera; Dixit Dominus mulieri Cananeae* und *Pro defunctis* — den neunten mit Vespergebeten, Psalmodieen in Falsobordonen, fünfstimmigen Hymnen *De tempore.* Es würde diese eine Sammlung gerade hinreichen als Frucht eines fleissig zugebrachten Lebens gelten zu dürfen. An *Magnificat* allein sind handschriftlich in der Münchener Bibliothek nicht weniger als 49 Nummern zu finden, darunter (ganz ungewöhnlicher Weise, weil man sich beim Magnificat sonst an die kirchlichen Motive hielt) viele über weltliche Lieder, wie *O che vezzosa aurora; Il est jour; Helas j'ai sans merci* u. s. w., das Canticum Simeonis *Nunc dimittis* in zehn Compositionen, zum Theile auch wieder über weltliche Lieder, wie *Io son si stanco* u. s. w., eine Unzahl Motetten und Hymnen u. s. w. Das sämmtliche Motetten Orlando's umfassende Magnum opus musicum Orlandi de Lasso (im Jahre 1604 von dessen Söhnen Ferdinand und Rudolph herausgegeben) enthält deren nicht weniger als 516 zu zwei bis zwölf Stimmen.[1])

Die frühesten gedruckten Compositionen Orlando's sind wohl die 1545 bei Gardano in Venedig erschienenen Motetten „Il primo libro de motetti di Orlando di Lasso". Der Meister zählte damals 25 Jahre, und diese Compositionen möchten mit Sicherheit in seine römische Zeit zu setzen sein (ein Exemplar in der Bibliothek des Liceo filarmonico in Bologna). Von da an wetteiferten die Pressen in Venedig, in München, in Nürnberg, in Leeuwen, in Antwerpen, in Paris seine Werke in alle Welt ausgehen zu lassen: Messen, Motetten, Sacras Cantiones, Chansons, deutsche Lieder, Magnificat, Madrigale u. s. w. Delmotte hat die Titel, Druckorte und Jahreszahlen überall her mit grösstem Fleisse zusammengesucht und notirt; eine kritische Sichtung, insbesondere inwiefern das anscheinend Verschiedene etwa identisch ist, über die Neuausgaben u. s. w. stände noch bevor. Aber sie würde fast ein Menschenleben erheischen (Fétis hat hierin schon sehr tüchtig vorgearbeitet).[2]) Herzog Albert dachte daran, die Werke Orlando's in einer ihrem inneren Werthe entsprechenden äusseren Ausstattung zu besitzen. So entstanden jene berühmten, mit den feinsten Malereien, Prachteinbänden, Clausuren von edlem Metall u. s. w. gezierten Prachtcodices, welche eines der werthvollsten

1) In der k. Bibl. zu München.
2) S. Biogr. univ. 5. Band S. 215—222.

Besitzthümer der Münchener k. Bibliothek bilden. Den Anfang machen die schon vorhin erwähnten sieben Busspsalmen, eines jener Musikwerke, welche zu jenen grössten Denkmalen der Kunst gehören, an denen der Zeitenstrom, der das Geringere bringt und wegspült, machtlos vorüberrollt. Wird von Meisterwerken der Musik aus dem 16. Jahrhunderte gesprochen, so denkt wohl jeder zunächst an diese Psalmen und an Palestrina's Missa *Papae Marcelli*. Die sieben Busspsalmen sind Ps. VI. *Domine ne in furore*, Ps. XXXI *Beati quorum remissae sunt iniquitates*, Ps. XXXVII *Domine ne in furore*, Ps. L *Miserere mei Deus*, Ps. CI *Domine exaudi orationem meam*, Ps. CXXIX *De profundis clamavi*, CXLII *Domine exaudi orationem meam*.[1]) Es haben diese Gesänge Orlando's, selbst abgesehen von der meisterhaften Factur, eine ganz eigene Färbung geistiger Hoheit, etwas unsagbar Edles und Grosses, und ein zauberhafter Duft von Schönheit schwebt über ihnen. Hat je ein Musikwerk eine prachtvolle äussere Ausstattung als Sinnbild seines inneren Werthes verdient, so sind es sicher diese Busspsalmen. Orlando hält die Form des „Psalmodirens" recht ausdrücklich ein — nach den Versen gliedert sich seine Composition in viele kleinere Sätzchen von sechs bis zu zwei Stimmen, Vieles gleicht auf den ersten Blick fast nur einem Falsobordone, ist anscheinend höchst einfach gehalten: aber sieht man näher zu, so erstaunt man, wie selbst in solchen scheinbar ganz einfachen Tongefügen die einzelnen Stimmen fein belebt und zu Trägern einer innigen Empfindung geworden sind.[2]) Ueberhaupt ist der Ausdruck ein tief und gewaltig ergreifender, er erschüttert, aber er erhebt und tröstet auch in wunderbarer Weise. Der Geist der Busse, wie er sich hier ausspricht, ist gewaltig, aber er ist keine haltlos und ohnmächtig zusammensinkende Zerknirschung; es sind die Empfindungen einer starken und edeln Seele, der wir es zutrauen, sie werde sich nach dem Falle wieder heroisch aufrichten. Wie

1) Dehn hat dieses Werk bekanntlich neu publicirt. Bei dem *Miserere* hat er die Schlüssel um eine Terz heruntergerückt und drei ♭ vorgezeichnet, eben so bei Psalm 37 mit zwei ♯ statt des einen ♭ im Original; das *De profundis* hat er in die Oberquarte, den letzten Psalm einen Ton abwärts transponirt. Herr Reissmann (Allgem. Gesch. d. Mus. 1. Band S. 207 u. f.) hat sich dadurch irre führen lassen, solches für die Originalform zu nehmen und allerlei Folgerungen daran zu knüpfen. Auf seine Zergliederung dieser Compositionen lässt sich am besten die Xenie anwenden: „durch Schneiden lernt der Schüler, aber wehe dem Frosch" u. s. w.

2) Man würde nicht fertig, wollte man auf alles Einzelne mit Fingern weisen. Aber nur Eines zu erwähnen: man möge z. B. gleich im ersten Satze des ersten Psalms den Gang des ersten Tenors verfolgen mit dem rührenden Zuge der gleichartigen Wiederholung der Worte: „neque in ira tua".

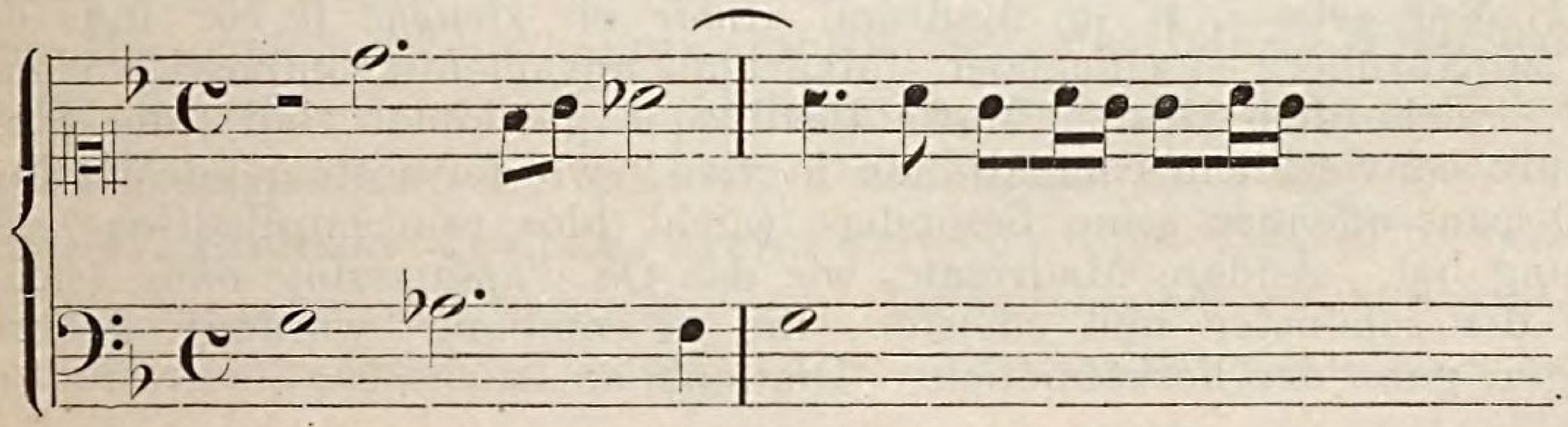
Orlando durch grössere, geringere Stimmenzahl, durch wechselnde Combinationen der höheren und tieferen Stimmen die Sätze im Colorit feinsinnig gegen einander abtönt, wie er in den Schlusssätzen dann Alles reicher, bewegter gestaltet, ohne doch aus der Haltung des Ganzen herauszufallen, das Alles wird man kaum je genug bewundern können, und es fällt auch bei Würdigung des Kunstwerkes sicher ganz anders in's Gewicht, als die Frage: ob Orlando in diesem oder jenem Psalm wirklich und wahrhaftig die halb imaginären Gesetze des lydischen, mixolydischen oder hypomixolydischen Modus eingehalten. Wer bei solchen Werken nichts Besseres zu sagen weiss, der bleibe mit seiner Gelehrsamkeit lieber davon; mit derlei äusserlichem Herumtasten wird wenigstens für das wirkliche Verständniss des Kunstwerkes sehr wenig zu gewinnen sein. Wenn van Quickelberg vor allem die „klagenden und weinenden Stimmen" belobt, so fühlt er doch auch, dass sein Freund Orland hier noch etwas ganz Anderes geliefert habe als ein Bild der sich in Jammer windenden Zerknirschung; er fasst es daher, weil es in der That schwer ist das rechte treffende Wort zu finden, in dem Ausdrucke „die Lieblichkeit der Affecte" zusammen. Diese Gesänge haben etwas die Seele mit Kräftigung, mit wunderbarem Troste Durchströmendes, sie drücken nicht in verzagender Angst zur Erde nieder, sondern heben auf starkem Fittig zum Himmel empor. Orlando's grosser Vorgänger Josquin hat alle diese Psalmen auch componirt. Neben einandergestellt erscheinen hier beide Meister in ihrer ganzen Grösse, dazu jeder auch im Lichte seiner Zeit. Wie Orlando Josquin's Werk mit geistig ebenbürtiger Kraft fortsetzt, aber getragen von den reichen Mitteln einer seitdem weiter entwickelten Kunst weiter- und höherführt, wird hier ganz besonders deutlich. Wahre Juwele sind in ihrer Art die zweistimmigen episodisch eingeschalteten Sätze; es ist erstaunlich, welche lebendige Kraft und Tonfülle selbst hier mit den auf's äusserste reducirten Kunstmitteln erreicht wird (das Duo *Intellectum tibi dabo* im Psalm *Beati* besonders bringt in anscheinender Anspruchlosigkeit einen Geniezug nach dem andern). Dazu gehen die beiden Stimmen nach den strengsten Gesetzen der Polyphonie neben einander mit steten Nachahmungen u. s. w. hin. Die vollkommene Meisterschaft, mit welcher die Noten, welche seit Josquin „gehorchen gelernt", gehandhabt wurden, so dass sie sich jeder Intention leicht und willig fügen mussten, das unaufhörliche Denken und Schaffen in Formen, welche eben dadurch endlich aufhörten kopfbrechende Arbeit zu sein und zur gewissermassen leichten Geistesthätigkeit wurden, machen auch allein die kaum glaubliche Menge der Schöpfungen Orlando's einigermassen erklärlich (aus neuerer Zeit wären vielleicht Alessandro Scarlatti

und J. S. Bach analoge Beispiele). Diese vollkommene Herrschaft über die Note machte es auch möglich, dass die überkommenen kirchlichen Motive nirgends den freien und kühnen Gang der Erfindung des Meisters zu hemmen vermögen, wie er denn z. B. im *Magnificat sexti toni* einen harmonisch reichen, melodisch flüssigen Tonsatz hinstellt; sieht man aber näher zu, so findet man den alten, strengen, kirchlichen Cantus firmus höchst gewissenhaft und notengetreu im Tenor festgehalten, aber diese Noten fügen sich ganz ungezwungen in die Harmonieen ein, ja sie helfen sie motiviren. Wie andere Componisten vor ihm, behält auch Orlando gerne das kirchliche Motiv, z. B. für sein (sechsstimmiges) *Pater noster,* den bekannten kirchlichen Cantus firmus bei, Motive, die er überall mit grössester Leichtigkeit geistreich und geschmackvoll zu behandeln weiss (gedr. in der 1585 erschienenen Sammlung „Cantica sacra u. s. w.). Canons in ganz strenger Form zu schaffen, ist ihm natürlich ein Leichtes, eben darum lässt er es sich nicht gerade besonders angelegen sein sie aufzusuchen und anzubringen (ein Beispiel das in der „Continuation des melanges" etc. 1584 gedruckte sechsstimmige *Creator omnium Deus* mit einer „Fuga in Diapente"). Die Duos in seinen Messen, wie das *Domine Deus* in der Messe *Puisque j'ai perdu* u. a. m., lassen sich oft an wie ganz strenge Canons, aber der Meister zieht es insgemein vor, sie, nachdem er die Nachahmung eine Zeit lang genau festgehalten, in freien Wendungen weiterzuführen. Das *Et ascendit* der Messe *Qual donna attende* lässt er ganz im alten Style als Fuga ad minimam anfangen, nach wenigen Takten schüttelt er den Zwang ab, als finde er die Plage nicht lohnend, da er ja ohne sie eben so vortreffliche Musik machen kann. Die Verbindung einer beständigen genauen Reciprocität der Stimmen unter einander mit einer geistvoll freien Führung jeder von ihnen ist bei ihm besonders bewundernswerth; er ist überall höchst gewissenhaft, aber nirgends pedantisch.

Der Münchener Maler Johannes Mielich, der die malerische Ausstattung jener kostbaren Musikbücher besorgte, hat den Scherz angebracht, zum Schlusse des ersten Bandes statt des einfachen „Fortsetzung folgt" ein Bild des Janus mit seinem Doppelgesichte und der Beischrift anzubringen: „unus ego finem libri monstro — alterius ego initium praenuntio", und an der Schwelle des zweiten Bandes begrüsst den Beschauer abermals Janus: „Janus bifrons, uti primi tomi finem monstravi, sic secundi tomi totius hujus operis initium praenuntio." Orlando ist aber selbst ein solcher Janus, er blickt nach der grossen Vergangenheit der Musik, der er entstammt, zurück, aber auch vorwärts nach der herankommenden Neuzeit: „alterius initium praenuntiat". Die neue Musik, die einstweilen, der Menge nicht sichtbar, noch unter

dem Horizonte liegt, mit neuen Grundlagen eines völlig anders gearteten Harmoniesystems, zeigt sich ihm theilweise wie durch eine Fata morgana. Er wirft einen Blick in die traumartig, prophetisch über dem Gesichtskreise sich abspiegelnden Wunderländer; aber ehe er sie noch recht erfassen kann, verblasst das Bild und verschwindet. Es sind hier jene ganz neuen Harmonieen gemeint, jene Ausweichungen in fremde Töne, die, herrlich wirkungsvoll, einen Tinctoris und selbst noch einen Glarean, der in seinem Systeme vergeblich nach einem Fache sie unterzubringen gesucht hätte, ausser Fassung gesetzt haben würden. Orlando begreift, wie trefflich der chromatische Schritt, durch den ein Ton sich um einen halben Ton steigend schärft (und zum Leiteton wird), in fremde harmonische Regionen hinüber führt: so in seiner sechsstimmigen Motette *Timor et tremor,* welche an frappanten, kühnen, prachtvollen Harmonieen überhaupt besonders reich ist; so in dem Gesange *Alma Nemes*[1]) und anderwärts. Dreiklangfolgen in seiner sechsstimmigen Motette *Dixit autem Maria* (in den „Meslanges" u. s. w. 1576) deuten ganz entschieden auf den Zusammenhang der (modernen) Tonarten nach dem Quintenzirkel, noch eigenthümlicher und höchst wirksam die Modulationen am Schlusse der Motette *Improperium exspectavit cor meum* (im „Magn. op. Orl."), wo sich die Harmonieen in verkehrter Folge, quintenaufwärts, aufbauen. Nun wendet aber Orlando z. B. auch den für unsere Harmonie fremden, der alten Harmonieweise vertrauten Schritt von Dreiklang zu Dreiklang mit um einen Ganzton fallendem Grundtone, den Palestrina nur mit einer gewissen Reservation und nicht zu häufig braucht (dann aber mit prachtvoller Wirkung, wie zu Anfang des zweichörigen *Stabat mater),* diesen merkwürdigen Schritt also

1) Burney (hist. of. mus. 3. Band S. 316) notirt hier das erste in der Geschichte vorkommende ♯ a. Ich glaube, er hat ganz recht gesehen, wenn er es mit den Texteswörten „novumque melos" in Verbindung setzt — nur, wäre beizufügen, nicht diese eine Note allein, sondern die ganze Harmoniewendung, deren integrirenden Bestandtheil es bildet { ♯3 ♯3 3♯ / D ♯F H }. So illustrirt Giov. Franc. Capello in seinen „Madrigali et Arie a voce sola" (Venedig, Giac. Vincenti 1617) den Textesanfang *Strana armonia* mit den Noten



wendet er verhältnissmässig oft und so ganz unbefangen an, dass man sieht, er sei ihm eben ein Harmonieschritt, wie ein anderer. Manchen und zwar sehr bedeutenden Compositionen Orland's gibt es einen ganz eigenen Ton, dass er gleichsam auf derselben Tafel das alte Harmoniecolorit, welches ungebrochen Farbe neben Farbe setzt, und das neue, herankommende, welches Mitteltinten und Uebergänge sucht, anbringt. Wenn die Chromatik in einzelne Motetten, in einzelne Madrigale [1]) des Meisters vorsichtig und bescheiden hereinblickt, so hat er auch ein ganzes chromatisches Tendenzwerk componirt, das aber erst nach seinem Tode von seinem Sohn Rudolph in Augsburg 1600 herausgegeben wurde: es sind die „Prophetiae Sibyllinae quatuor vocibus chromatico more singulari confectae industria". Die angewendete Chromatik ist aber auch hier kein willkürliches Experiment, sondern hat ihren ästhetischen Grund, den Prophetenliedern eine besondere, ungewohnte und wunderbare Färbung zu geben. Aron würde hier, und auch sonst, über gar Manches den Kopf sehr geschüttelt haben. Einen Gang, wie z. B. h $\bar{c}$ $\bar{d}$ $\bar{es}$, erklärt er wegen der seine beiden Grenzpunkte bildenden verminderten Quarte für ganz unmöglich; aber gerade diesen von Aron verpönten Gang wendet Orlando (und zwar mit der bedeutendsten Wirkung) wiederholt und in mehreren Stimmen in der Motette *Tristis est anima mea* an.

Aber so interessant derlei Züge für die Charakteristik des Meisters und seiner Zeit sind — sie erscheinen doch nur ausnahmsweise. Orland ist in seinem rechten und eigentlichen Wesen Diatoniker, so gut wie die anderen Meister seiner Zeit. Der strenge, hoheitvolle Zug dieser Compositionsweise tritt besonders in seinen Messen grossartig zu Tage, welche eine Art Vermittelung zwischen den Messen Josquin's und Palestrina's bilden, womit ihre Stellung, nicht die Rangstufe ihres musikalischen Werthes, angedeutet sein soll. Orlando schreibt auch hier bald reich und prachtvoll, wie in der Messe *Qual donna*, bald nimmt er sich die abbrevirte Form der Franzosen zum Muster, wie in der Messe *Octavi toni*, deren *Kyrie* so überaus kurz ist wie manches *Kyrie* von Goudimel u. s. w. Wenn nun aber in Josquin Vieles auf Palestrina deutet, Palestrina seinerseits viel niederländisches Hab' und Gut in seine Musik herübergenommen, Orlando

1) Man sehe z. B. im Madrigal *Amor mi strugge il cor* (aus den 1585 zu Nürnberg erschienenen „Madrigali novamente composti a cinque voci", welche dem Grafen Maria Bevilacqua gewidmet sind), die Stelle „sempre convien, che combattendo io viva," wo der absteigende Halbton im Discant offenbar seine besondere (nicht blos rein musikalische) Bedeutung hat. Andere Madrigale, wie das *Oh d'amarissime onde* (sicher eines der schönsten und edelsten, die je componirt worden), gehören dagegen ganz der herkömmlichen Diatonik an.

aber, wie wir eben sagten, zwischen beiden gewissermassen ein Mittleres bildet: so sieht man wohl, wie hier die geistigen Strömungen ineinanderfliessen, und dass die Behandlung der Kunstgeschichte schwer irrt, die da meint jedem Meister sein wohlverzäuntes Gebiet anweisen zu müssen, in dem er, als sei er meteorartig aus dem blauen Himmel heruntergefallen, eremitenhaft isolirt hausen mag. Es ist vielmehr nöthig die Spuren des inneren Zusammenhanges, die Wechselwirkung der Geister auf einander sorgsam aufzusuchen. Man darf freilich nicht allzu voreilig schliessen, etwa wie auf anderem Gebiete ein neuerer Forscher auf das Merkmal eines kolbenförmig gemeisselten Löwenschwanzes hin flugs einen Culturzusammenhang zwischen Mycen und Ninive gewittert hat. Aber wirklich und entschieden anklingende (wenn auch kleine) Züge sind jedenfalls sehr zu beachten. So erinnert z. B. der sonderbare Paukenbass zu den Worten „et exspecto resurrectionem" in der *Missa octavi toni* (zu dem man im ganzen Palestrina kein Seitenstück finden wird) und der ähnliche Bass beim „qui propter nos homines" der Missa *Laudate Dominum* (und ebenso im *Magnificat octavi toni*) an jene Trompetenstimme (Contratenor ad modum tubae) im „Et in terra" einer Messe von Dufay und wiederum auch an den Bass im Agnus der Messe *Malheur me bat* von Hobrecht. Das zweite Kyrie der eben genannten Messe *Laudate Dominum* erinnert in dem arabeskenhaften Imitationenwerk der sich auf Taktweite nachahmenden drei oberen Stimmen auf das stärkste an den Styl der Okeghem'schen Periode — man meint eine der älteren „sonderbaren" Messen Josquin's vor Augen zu haben — dazu hält der Bass den einzigen Ton d durch's ganze Stück bis zum Schlusse eisern fest — ein Einfall, der allenfalls Hobrecht angehören könnte.

Wollte man eigens suchen, so würde man mehr solcher Anklänge an sehr Altniederländisches finden (in der dreistimmigen Motette *Christus resurgens* blickt bei dem Worte „vivit" im Sopran eines der schönsten melodischen Motive des Altvaters Okeghem heraus u. s. w.). Aber Orlando präsentirt sich in seinem *Estote ergo misericordes* auch wieder wie ein echter edler Venezianer. Ein prächtiges achtstimmiges *Confitebor tibi* (Floril. Portense) könnte man unter die achtstimmigen Motetten Palestrina's einreihen. Die Chansons, welche Tylman Susato (neben italienischen Stücken und Motetten) im 14. Buche seiner grossen Chansonsammlung gedruckt hat, reden (musikalich) das feinste Französisch, die Madrigale das feinste Italienisch, die „deutschen Lieder" (unter denen sogar die beliebte Martinsgans mitfliegt) das derbe, ehrliche Deutsch des 16. Jahrhunderts, die Vilanellen treffen den italienischen Volkston gar gut. Ueberkomisch ist der deutsche Landsknechthauptmann mit seinem italienischon Ständchen, oder

das Refectorium zechender Mönche mit seinem Doppelchore *Jam lucis orto sidere statim oportet bibere.* Ist also Orlando etwa ein Eklektiker? Er ist es nicht. Er war, wie wir in seinem kurzen Lebensabriss gesehen, wie Odysseus, der „vieler Menschen Städte gesehn und Sitte gelernt hat," oder, eine minder hoch- und fremdgegriffene Vergleichung zu brauchen, wie einer der reichen Handelsherren seiner Heimat, die in Batavia so gut zu Hause waren wie in Antwerpen. Was er da bringt, sind nicht in fremden Landen zusammengesuchte Raritäten, mit denen er prunkt; es ist eben Alles sein volles Eigenthum, das er zu bedeutenden Zwecken als Herr unbefangen braucht, wo und wie er es eben gutfindet. Durch das Mannigfache tritt mächtig überall Eines hervor, seine geniale Persönlichkeit, und einigt das Verschiedenste zum wohlgefügten Einen, nicht zum vielleicht geistreichen Stückwerke. In dieser Beziehung steht Orlando in seiner Zeit einzig da, hierin hat ihn keiner erreicht; denn Palestrina's Zusammentreffen der einzelnen überlieferten Elemente ist anders, er verschmelzt sie mehr als Kunstwerk, als Object zu einem Ganzen, während sie bei Orlando ihre Eigenthümlichkeit behalten, aber, wie gesagt, ihre Einigung in der Grossmacht seines Geistes finden, der das in der That Verschiedene in dem täuschenden Lichte der Einheit erscheinen lässt (man möge sich jetzt dessen erinnern was wir vorhin aus Proske mitgetheilt). Und in diesem Sinne möchte man von einem Orlandostyle sprechen, wie man von einem Palestrinastyle spricht. Proske findet auch, wie wir hörten, in Orlando einen wesentlich dramatischen Zug. Dabei ist allerdings nicht entfernt an Opernstyl oder Theatralisches zu denken: Proske meint vielmehr jene innere gestaltende Kraft, welche das Texteswort, den Sinn der Worte erfasst und in entsprechenden Tönen, die an das Seelenleben, ja gelegentlich selbst an die Eindrücke der sinnlichen Wahrnehmung analog anklingen, gleichsam plastisch ausarbeitet. Ein schönes Beispiel gibt die fünfstimmige Motette *Angelus ad pastores ait: annuncio vobis gaudium magnum* (im Floril. Portense), wo in der prächtigen Einleitung der Erzähler in der Botschaft der Engel spricht, im schliessenden Alleluia aber die Chöre der Menschen mit sich steigerndem Jubelrufe einfallen. In der Motette *Dixit Joseph* lässt es sich Orlando nicht in den Sinn kommen bei den gleich nach den ersten Tacten einfallenden Worten „ego sum Joseph" etwa theatralisch die Ueberraschung der Erkennungsscene (durch plötzliche Harmonierückung oder sonst) auszumalen; aber zu Anfang des zweiten Theiles macht das Zurufen der Botschaft „Joseph filius tuus vivit et ipse dominatur in tota terra Aegypti", womit eine Stimme der anderen hastig in's Wort fällt, einen Eindruck, als sehe man etwa auf einem die Scene darstellenden feierlichen Kirchenfresco eines alten Meisters

die schönbewegte herandrängende Gruppe der Boten. Den ähnlichen dramatischen Zug haben wir schon bei Josquin gefunden, wir werden ihm sogar bei Palestrina wieder begegnen, obwohl er bei letzterem aus der idealen Haltung des Ganzen weniger gewaltig und energisch hervortritt, wenn er auch, und zwar eben so tief und geistreich erfasst, vorhanden ist. Man rufe sich noch einmal die von Proske gebrauchte Vergleichung zurück und erinnere sich, wie Raphael in den Stanzen die Begebenheit erzählt (Heliodor, Attila), und wie Michel Angelo in der Sixtina (Goliath, die eherne Schlange) — es gibt den besten Commentar. Ein Hauptbeispiel wahrhaft dramatischen Ausdruckes bleibt die ergreifende Motette *Tristis est anima mea usque ad mortem* (im Floril. Portense). Freilich singen auch hier fünf Stimmen in allerlei Einsätzen und Nachahmungen, aber kein späterer Componist hat je den Ton, die Stimmung besser getroffen, wie sie der aus der evangelischen Erzählung bekannte Moment verlangt. Die tiefe Trauer, die auf dem Anfange lastet, die schaudernde Angst bei den Worten „quae circumdabit me", der stille, milde Vorwurf „vos fugam capietis" und endlich das opfermuthige, grossartige „et ego vadam immolari pro vobis", in welches ein ganz leiser, aber tiefer Schmerzenszug wehmüthig hineinklingt. So ist in der Motette *Domine convertere et eripe animam meam* (im Magnum opus Orl.) die gesteigert innig und dringend wiederholte Bitte „Salvum me fac" von der grössesten Wahrheit des Ausdruckes. Wo Orland nicht in solcher Weise einzelne Züge besonders betont und hervorhebt, herrscht eine mittlere allgemeine Stimmung des Edlen, Grossgedachten, Würdigen — dabei lebendige Energie, die nirgends in's Heftige oder Gewaltsame übergeht, eine gleichsam ruhende Kraft, breite Fülle, reine Durchbildung des Einzelnen und bedeutende Beziehung jeder Einzelheit auf's Ganze. Es ist dieses wohl, was Proske den „epischen Zug" Orlando's nennt. Manche seiner Motetten machen einen Eindruck, wie — wir kommen nochmals auf Proske's Vergleichung zurück — wie jene Gewölbträger Michel Angelo's in der Sixtina, welche, wenn man will, Aktfiguren sind, die Individualität nicht oder kaum markiren, aber wie sie in ihrer gewaltigen Lebenskraft und Lebensfülle vor uns sitzen oder knieen, ein mächtiges Geschlecht repräsentiren, bei dem wir den Einzelnen gar nicht erst fragen mögen, ob er Hinz oder Kunz heisst. Wenn aber Orland oft auch dramatisch wird, so ist es natürlich, dass er auf Text und Textlegung den grössten Werth legt. Er declamirt daher seine Texte, voran die lateinischen, mit grosser Sorgfalt: der langen Sylbe wird die längere Note zugetheilt und umgekehrt, der Accent der Sprache durch Hebung des Tones, selbst auch schon durch die Anordnung im Takte markirt, wobei

denn das Dehnen einer Textsylbe auf mehrere oder viele Noten schon einen sehr eingeschränkten Gebrauch findet, vielmehr die Sylbe sehr oft ihre einzelne Note hat. Ob die gerade zu Orland's Zeit laut werdenden Klagen über Unverständlichkeit der gesungenen Texte auf ihn bestimmend eingewirkt, ob er auf den Wegen seines künstlerischen Schaffens selbst darauf gekommen, ist nicht zu ergründen; genug, dass die Sache selbst da ist. Er trifft hierin wiederum mit Palestrina zusammen, mit dem man ihn ja auch sonst so oft zusammen nennt. Ueber das wechselseitige Verhältniss dieser beiden Meister gibt kaum irgend etwas einen tieferen Einblick als die Vergleichung des zweichörigen *Stabat mater* von Palestrina mit dem auch zweichörigen *Stabat mater* von Orlando Lasso. Wo jener sich gleichsam zunächst an die Engel des Himmels wendet und sie zur Erde herniederführt, bleibt dieser allerdings unter den ihm nahen und vertrauten Menschen, aber er hebt sie zu den ewigen Höhen des Himmels empor. Im Lichte des Ideales begegnen und einigen sich beide.

In Orlando war die niederländische Tonkunst vollendet — aber auch in dem Sinne vollendet, dass die Niederländer plötzlich vom Schauplatze abtreten. Orlando's Söhne, Lambert de Sayve, Alain Gaucquier, Carl Luython und andere, die wir schon genannt, sind gleichsam das letzte zitternde Ausklingen der Saite, die, stark und voll angeschlagen, so lange und herrlich getönt. Man hat zur Erklärung dieser Erscheinung auf die Kriege zur Zeit des „Abfalls der Niederlande", auf die religiösen Wirren u. s. w. hingewiesen. Aber erlebte nicht mitten in diesen Kriegen und Wirren die Malerkunst der Niederländer eine herrliche, ganz neue und eigenthümliche Blüte? Dauerte nicht die Freude an Musik, an Gesang, an Hausconcerten u. s. w. fort, wie uns die reizenden Conversationsbilder der niederländischen Maler des 17. Jahrhunderts zur Genüge zeigen? Setzte es nicht eben damals auch in Deutschland, in Italien Wirrsal und Bedrängniss genug? Fast scheint es als sei den einzelnen Völkern in den einzelnen Künsten ein gewisses quantitatives Mass Talent in vorhinein zugemessen. Ist dieses aufgebraucht, so tritt plötzlich eine Zeit des Brachliegens, höchstens ein schattenhaftes Nachleben der Kunst ein, dessen Ohnmacht dann gegen die Lebenskraft der vorübergegangenen herrlichen Zeit doppelt absticht. Was hat Italien in der Malerei geleistet, seit seine grosse Epoche geendet? Ein neuer Guicciardini würde an den belgischen Ländern Vieles von dem, was der Florentiner Historiograph gelobt, noch heut zu loben finden, aber das Capitel des Florentiners von der Musik müsste er streichen.

ZWEITES BUCH.

Die Musik in Deutschland und England.

I.

Die deutschen Tonsetzer.

ZWEITES BUCH.

Die Musik in Deutschland und England.

I.

Die deutschen Tonsetzer.

Zweites Buch.

I. Die deutschen Tonsetzer.

Als Heinrich Finck's Grossneffe Hermann Finck im Jahre 1556 seine „Practica musicae“ drucken liess, leitete, nach der Zeit Weise, des Verfassers Freund, der Humanist Simon Proxenus aus Budweis in Böhmen, das Buch mit einem lobenden Gedichte ein, aber in elegischem Versmasse, in dem er unter andern folgende Vergleichung über Stellung und Loos der Musiker in den Niederlanden und in Deutschland macht:

Gallos cantores vulgo dicteria jactant
Nescio Germanis quae mala fama nocet
Haec quicunque fuit primus qui protulit autor
Censor Germanis non satis aequus erat
Aut certe causas oculis non vidit apertis
Hactenus, ingeniis quae nocuere bonis.
Gallia cantores curat, Germania Martem
Horrida plus placidis cantibus arma placent
Sumptibus illa fovet juvenes, nec spernit adultos,
Musa quibus nomen contulit ipsa suum,
Haec est militibus facilis, qui classica clamant.
Inde manet doctos gratia rara deos
Artifices quotiens rerum penuria pressit?
His quoties tristi clausa senecta die?
Quis cupiat studiis igitur magnove labore
Quaerere tela suae sortis iniqua sibi?
Quis demens inopem sibi diligat arte senectam
Dum ferat ignavus splendidiora dolus u. s. w. 1)

Und als Georg Forster 1551 den dritten Theil seiner grossen

1) Hermann Finck gibt zu dieser Elegie einen Commentar in Prosa: „qui in ea (sc. musica) apud exteros excellentes evadunt, amplissimam suae industriae et diligentiae fructum sine dubio consequuntur. His stipendia ampla decernuntur, redditibus ac dignitatibus locupletantur, quae quidem praemia non possunt non excitare liberalia ingenia, et currenti calcar addere quam maximum. Apud nos vero excellentes artifices (ut nihil dicam amplius) in tanto honore et pretio non sunt, imo saepe periculum famis vix effugiunt.“

Sammlung von Liedern und Gesängen deutscher Meister dem Hauptmanne zu Waldsassen und Pfleger von Liebenstein Jobs vom Brande widmete, belobte er den Junker, dass er sich „mit dem setzen oder componiren, welches bey andren des adels ein seltzam wilpred und schier ein schand ist, neben Herrengescheфften und embtern" befasse. Aber wie trotz des Jammerrufes, den der altdeutsche Maler Lucas Moser von Weil 1431 auf eines seiner gemalten Altarwerke schrieb „schrie Kunst" u. s. w., in Deutschland eine reiche und herrliche Malerei emporblühte, der ein Albrecht Dürer und Holbein angehörten: so hat alle Vorliebe für „die wilden Waffen des Mars" nicht gehindert, dass Deutschland (wozu wir für jene Zeit auch noch das seitdem mit Blut und Eisen hinausgedrängte Böhmen, Oesterreich u. s. w. zählen) eine wahrhaft reiche und herrliche Musikblüte erlebte.

Ein echt deutscher Zug lebt in diesen Meistern des Tonsatzes, selbst in den mehr kosmopolitischen Isaak und Senfl, welche die niederländische und selbst auch italienische Kunst sehr wohl und besser als sonst jemand in Deutschland kannten. Dieser deutsche Familienzug ist kein anderer, als den wir in den musikalischen Erz- und Grossdeutschen Sebastian Bach und Händel wiederfinden. Es gibt Stücke von Heinrich Finck, bei denen man glauben könnte, eine der gewaltigen Harmonieen Händel's zu hören; und in den mehrstimmigen Bearbeitungen altdeutscher Kirchenlieder, wie deren der Buchdrucker Erhard Oeglin 1512 [1]) und Peter Schöffer 1513 eine Sammlung herausgab, sind die ersten tüchtigen Gründe für die Wunderbauten der figurirten und contrapunktirten Choräle Bach's gelegt.

Deutschland erhielt eine jedenfalls bedeutende Anregung zu einer geregelten kunstwürdigen Musik — aber keineswegs die einzig massgebende — durch die stammverwandten Niederländer, wie die Bewunderung, mit welcher Adam von Fulda in seinem Tractate (1490) von den niederländischen Meistern, insbesondere von Dufay spricht, erkennen lässt. Die in Glarean's Dodecachordon erhaltene Composition Adam's, eine vierstimmige Motette *O vera lux et gloria* (ursprünglich mit deutschem Texte und in ganz Deutschland sehr beliebt und viel gesungen) zeigt in der Führung und Behandlung der Stimmen, in der eigenthümlichen Textur der Harmonie und der Cadenzbildung unverkennbar den

1) Der Titel lautet: „Aus sonderer künstlicher Art vnd mit höchsten fleiss sind diess Gesangk Büccher mit Tenor, Discant, Bass vnd Alt corrigirt worden: in der kayserlichen des heiligen reichs stadt Augsburg vnd durch Erhard Oeglin gedruckt vnd vollendet am newnzehenden tag des monats July von der geburt Christi vnsers lieben Herrn in dem 15hundertsten vnd zwölften jare." Die k. Bibl. zu München besitzt ein Exemplar.

Einfluss niederländischer Vorbilder, doch weniger Dufay's als der Meister aus der zweiten Schule. Die Composition hat allerdings noch viel Schwerfälliges, aber auch schon einen bedeutenden Zug von feierlicher Würde.

Was die deutsche Kunst so eigen erfreulich macht, ist ihre gesunde Kraft, ihre mannhafte Tüchtigkeit, in der sich gleichwohl reine, zarte Innigkeit und tiefe Empfindung ausspricht, die schlichte Bravheit, naive Tiefsinnigkeit, welcher sich gelegentlich ein eigenthümlich phantastischer Zug gesellt, Treue, Herzlichkeit, Frömmigkeit. Die alten deutschen Dichter, die alten deutschen Maler haben das Alles auch. Das deutsche Volk hat sich nicht leicht ein schöneres Zeugniss gegeben, als in diesen Kunstwerken.

Zu den ältesten und bedeutendsten Musikdenkmalen deutscher musikalischer Art und Kunst gehört das sogenannte „Locheimer Liederbuch", durch dessen kritische Prüfung und Veröffentlichung sich die Herren Friedrich Wilhelm Arnold und Heinrich Bellermann [1]) ein Verdienst erworben haben, das im Namen der Kunstgeschichte den allerwärmsten Dank verdient. Hier begegnen wir mehr als einer Melodie, deren meisterlicher Aufbau so überraschend ist, wie ihr bedeutender Ausdruck. In dem Buche findet sich unter andern die Jahreszahl 1452, aber die Lieder selbst sind theilweise sicher beträchtlich älter: Arnold nimmt aus kritischen Gründen im Allgemeinen die Zeit von 1390—1420 an. Ueber die melodische Textur sagt Arnold[2]): „ein melodischer Gedanke, wenn auch nicht eben bedeutend, aber langathmig und entwickelungsfähig, steht, durch vier oder mindestens zwei Takte gehend, scharf ausgeprägt, an der Spitze, ihm folgt der mit strengster musikalischer Consequenz aus dem ersten Motive geformte Nachsatz. Nun erst reihen sich die Transpositionen an, wobei massgebend war, dass die übrigen Tonarten nach dem Grade ihrer Verwandtschaft berührt wurden, ohne eine Cadenz zweimal zu bringen. Hierauf wird das Motiv verkürzt oder erweitert, wie es die veränderte Rhythmik des Abgesanges bedingt, und den Schluss bildet gewöhnlich ein schon vorher als Mittelsatz bei den Stellen gebrauchtes melodisches Glied. Dies war die Regel Aus solchen scharf ausgeprägten Vordersätzen und ihren der strengsten Logik entflossenen Nachsätzen gingen diese alten Melodieen hervor, die so ewig sind wie die Gesetze der Logik selbst, aus dieser sequenzartigen Durchführnng des Motivs entstand die felsenfeste Architektur die allen Zeiten trotzt

1) In Chrysander's Jahrbüchern 2. Band.

2) a. a. O. S. 23. Man vergebe mir diese Citate aus einer ganz neuen Schrift, die in jedermanns Händen ist. Aber ich weiss es treffender nicht zu geben.

und noch heute unsere Bewunderung erregt.“ Die Gerechtigkeit verlangt jedoch, den Volksliedern der Engländer, der Niederländer gegenüber, anzuerkennen, dass auch diese nichts weniger als eine planlose Cantillation, sondern feste, wohlgefügte Gebilde, zum Theile von erster Schönheit sind; und wenn sich einerseits die Stammverwandtschaft der drei Völker auch hierin ausspricht, so sind andererseits die individualisirenden Züge in den Liederweisen jedes Volkes doppelt bemerkenswerth. Melodieen wie das englische *Fortuna,* wie das von Gregoire bearbeitete *Et raira plus la lune,* haben eben auch eine nicht zu verwüstende Lebenskraft.[1])

Die zwei- und dreistimmigen Lieder des Locheimer Liederbuches überraschen durch reine Harmonie, gediegene Stimmführung und guten Klang (man sehe z. B. das dreistimmige *Een vrouleen edel,* oder das Duo *Der summer*). Die Note ist die weisse, mit Schwärzung der Hemiolen, geregelter Anwendung der Ligaturen u. s. w., kurz mit ganz ausgebildeter Mensurirung, aber ohne jegliche Spitzfindigkeit. Der Charakter dieser Gesänge ist trotz der weniger entwickelten Durchbildung entschieden der gleiche, wie bei den deutschen Liedermeistern der besten Zeit, bei Mahu, Isaak, Senfl, Arnold von Bruck u. s. w. Sie setzen eine sehr bedeutende heimische Kunst voraus — auf welche, was niemand verkennen wird, der die Werke der eben genannten Meister prüft, die Niederländer, die einmal überall als Muster und Meister galten, bedeutend einwirken, ohne doch den specifisch deutschen Zug verwischen zu können.

Diesen Zug tragen auch die vierstimmigen deutschen Kirchenlieder der 1512 in Augsburg gedruckten Oeglin'schen Sammlung. Hier erscheint das volksmässige Kirchenlied als Tenor in durch Pausen getrennten Strophen (Versen), eingefasst von contrapunktisch figurirenden Stimmen, wie ein altes Heiligenbild vom geschnitzten Altarschrein. Diese Gegenstimmen, lebhafter und bewegter als der choralartig in gewichtigen Noten einherschreitende Tenor, zuweilen in einfachen Nachahmungen ohne eigentliche Canonstellen einander folgend und ihr Motiv gelegentlich der vom Tenor gesungenen Weise entlehnend, lassen, ungeachtet das Ganze noch mager (magerer als die weltlichen Stücke des Locheimer Liederbuches) aussieht, doch schon eine nicht unbedeutende Geübtheit im polyphonen Tonsatze wahrnehmen.[2])

1) Ich bedauere, dass Herrn F. W. Arnold die Sammlungen des Odhecaton, der Canti B. und der Canti cento cinquanta unzugänglich bleiben mussten (denn die wenigen Proben aus den Canti 150 bei Kiesewetter sind für nichts zu rechnen). Wie viel Treffendes hätte er uns darüber ohne Zweifel gesagt!

2) Carl Severin Meister hat unter die Anhänge seines trefflichen Buches über das „deutsche katholische Kirchenlied“ aus der Oeglin'schen

Hier ist die Vorstufe zu den ähnlich angelegten Werken Heinrich Finck's und Thomas Stolzer's. Freilich aber braucht man nur die Bearbeitung des *Christ ist erstanden* in der Schöffer'schen Sammlung neben das mächtige gleichnamige Stück in den „Schönen auserlesenen Liedern des hochberümpten Heinrici Finckens" zu halten, um die ganze Ueberlegenheit dieses Meisters über jene noch etwas steifen und dürftigen Anfänge zu erkennen. Heinrich Finck ist in seiner, man könnte sagen reckenhaften Tüchtigkeit, in seiner anspruchlosen Grösse, in seinem treuen, innig empfindenden Gemüthe, sogar in seinen gelegentlichen Schroffheiten und Härten[1]) ein echtdeutscher Meister.[2])

Merkwürdiger Weise aber erhielt er seine musikalische Ausbildung in Polen, wo es also schon im 15. Jahrhundert tüchtige Lehrer des Contrapunktes gegeben haben muss.[3]) Er trat hernach in den Dienst der polnischen Könige Johann Albert (1492) und Alexander (1501—1506). Der erz- und herzdeutsche Meister erscheint in jenem Lande doch nicht als fremde Gestalt (gleichsam als Exilirter), wenn man an seinen Aufenthaltsort Krakau denkt, das sich der Cultur der deutschen Städte rühmlich anschloss (war doch auch Veit Stoss ein Krakauer). Das Verhältniss Finck's zu seinen gekrönten Dienstherren scheint, wie das Josquin's zu Ludwig XII., ein ganz gemüthliches gewesen zu sein.[4])

Es ist für die deutschen Meister (auch vor der Reformation!) charakteristisch, dass sie, weit entfernt gleich den niederländischen

Sammlung fünf Sätze aufgenommen: *Dich Mutter gotz rueeff wir an*; *Hilf fraw von ach*; *O mutter gotz mein zuversicht*; *Wolt got das ich zu dienen mich* und *Gegrüsst seyst hochzeitlicher tag* und aus Peter Schöffer's Sammlung *Christ ist erstanden.*

1) „Henricus Finck, qui non solum ingenio, sed praestanti etiam eruditione excelluit, durus vero in stylo" sagt von ihm sein eigener Grossneffe Hermann Finck.

2) Ich finde es auffallend, dass Brendel's Musikgeschichte ihn (auch noch in der vierten Auflage!) beständig mit seinem Grossneffen Hermann verwechselt.

3) Hermann Finck erzählt in der Vorrede seines Buches: „ut autem Deus vult, ceteras artes ecclesiae utiles a gubernatoribus foveri, ita vult et musicae studia ab eis conservari, qua in re magna laus et fuit et nunc est regum Poloniae. Exstant melodiae, in quibus magna artis perfectio est, compositae ab Henrico Finckio, cujus ingenium in adolescentia in Polonia excultum est, et postea regia liberalitate ornatum est. Hic cum fuerit patruus meus magnus, gravissimam causam habeo, cur gentem polonicam praecipue venerer, quia excellentissimi regis Polonici Alberti et fratrum liberalitate hic meus patruus magnus ad tantum artis fastigium pervenit."

4) Die bekannte von Valentin Herberger in seiner Hertzpostille (Dom. cant. S. 370) erzählte Anekdote, wie König Alexander sich scherzend über Finck's hohe Besoldung beklagte: „wenn ich einen Finken in einen Käfig setze, so kostet er mich jahrüber kaum einen Ducaten und singt mir auch."

Meistern das Hauptgewicht auf die musikalische Missa zu legen, Messen nur sehr ausnahmsweise componirten, den sehr vielseitig und folglich auch niederländisch gebildeten Heinrich Isaak ausgenommen. So ist auch von Heinrich Finck keine Messe nachweisbar. Eine beträchtliche Anzahl seiner Compositionen enthält jenes 1536 bei Hieronymus Formschneider (Graphäus) gedruckte Werk „Schöne ausserlesne lieder des hochberümpten Heinrici Finckens[1]) sampt andern newen liedern, von fürnemsten diser kunst gesetzt, lustig zu singen, vnd auff die Instrument dienstlich vor nie im Druck auszgangen.“ (Die Sammlung enthält auch Stücke von Arnold von Bruck, Stephan Mahu, Ludwig Senfl und J. S. — incertus symphonista?[2]) — von welch' letzterem man indessen nicht begreift, wie er in so gute Gesellschaft kommt, denn die ihm zugehörigen Lieder sind kläglich). Aus den kleinen Stimmheften tauchen gleich zum Anfange wie ein Paar gothische Münsterthürme zwei Kirchenstücke Finck's auf: das *Christ ist erstanden* (fünfstimmig) und das alte Wallfahrtlied *In Gottes nam so faren wir* (vierstimmig).[3]) In beiden lebt eine urgewaltige Kraft, der Schluss des Pilgergesanges mit dem breit austönenden *Kyrie eleison* erinnert geradezu an die erhabenen Chöre und Chorschlüsse Händel's. Finck selbst hat diese majestätische Erhabenheit kaum wieder erreicht. Ein drittes Kirchenstück *Freu dich du werthe Christenheit* (Nr. 11) hält sich mehr auf der mittleren Höhe würdiger, aber ruhiger Andacht.[4])

1) Eine Auswahl von 28 Nummern aus dieser Sammlung in Partiturausgabe neu herausgegeben von Eitner, Band VIII der Publicationen, 1879. Kade.

2) Nicht incertus symphonista, sondern Johann Schechinger. Kade.

3) Der Text des *In gottes namen*, von dem Reissmann (Musikgesch. 2. Band S. 57) behauptet, er sei verloren, ist folgender:

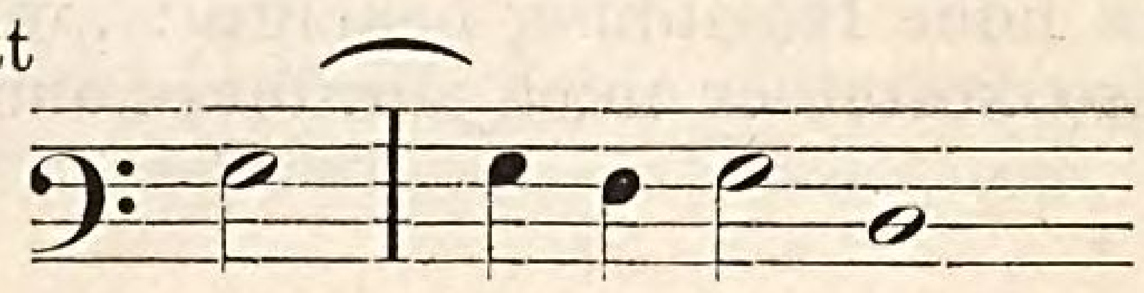
„in gottes namen faren wir
seiner gnaden begeren wir
das helff uns die gotteskrafft
vnd das heylig grab
da gott selber inne lag
kyrieleis, christeleis
das helff uns der heylige geyst
und die wahre gottesstimm,
daz wir frölich faren von hinn
kyrie eleison.“

(Hoffmann v. Fallersleben nach einem Codex germ. (444) vom Jahre 1422. Kade.)

4) Im 16. Tempus vor dem Schlusse muss der Bass heissen



statt



In den zahlreichen weltlichen Liedern lebt ein inniger, herzlicher, man könnte sagen religiöser Klang. Manches, wie das Lied *Allein dein g'stalt* (Nr. 16), *Ach herzigs herz* (Nr. 8), *Von hinn' scheid ich wohl aus dem Land* (Nr. 6), ist schön und empfindungsvoll, anderes trockener, aber die Factur überall, auch wo der Meister eine solide Alltagssprache schreibt, höchst tüchtig. Die Liedweise wird meist in succesiv eintretenden Stimmen eingeführt. Der derbste Humor lebt aber in dem Bauerntrinkliede *Der Ludel und der Hänsel* (Nr. 10) — hinter scheinbarer Tölpelei kunstvoller Satz [1]). Die (Finck's Zeit angehörige) Art, die Melodie, wo nach der Natur der Sache nur ein kurzer Auftakt gemeint sein könnte, mit einer gehaltenen Brevis anzufangen, gibt manchen Stücken das mit dieser leidigen Manier verbundene Lastende (man sehe z. B. die Lieder: *wer* hat g'meint; *ein* freundlich g'sicht; *o* schönes Weib, *al*lein dein g'stalt u. s. w.)

Die grosse Hymnensammlung von G. Rhau („Sacrorum hymnorum lib. I." Wittenberg 1542) enthält 22 Bearbeitungen alter lateinischer Kirchenhymnen von Heinr. Finck,[2]) gediegene Tonsätze feierlichen, ernsten Klanges. Die alten kirchlichen Melodieen als Cantus firmus sind hier mit derselben rücksichtsvollen Ehrfurcht behandelt, wie in den Hymnen von Carpentras, an welche diese Compositionen ohne ihren specifisch deutschen Zug überhaupt mannigfach erinnern würden. Aber trotz dieses Zuges machen sich gelegentlich niederländische Anklänge fühlbar. Bei dem fünfstimmigen *Veni creator* singt der Bass dazwischen: „accipite spiritum sanctum, quorum remiseritis peccata" u. s. w. Beim *Veni redemtor gentium* bildet sich der Discant als „Fuga ex alto" (in der Oberquarte). Eine ausnehmend schöne Arbeit sind die sieben Begrüssungen des leidenden Erlösers *(O Domine Jesu Christe adoro te in cruce pendentem* u. s. w.) in Phil. Ulhard's „Concentus octo, sex, quinque et quatuor vocum" Augsburg

Es ist nicht der einzige Druckfehler, der stehen geblieben, obwohl ein Druckfehlerverzeichniss beigegeben ist (z. B. beim Tenor von N. 15: „setz die 10. noten ins *b fa b mi*". Ohne diese letztere Verbesserung kämen gräuliche Quinten heraus, wie in N. 11 gräuliche Octaven.

1) In G. Forster's Sammlung 2. Theil N. 63 kommt, mit einigen nichtsbedeutenden rhythmischen Abweichungen, dieselbe Composition unter dem Namen Leonard Haydenhamer's vor.

2) Es sind folgende: N. 3. *Veni redemtor*; 9. *Domine pudici;* 15. *Quod chorus vatum;* 18. *Precamur sancte Domine;* 28. *Gloria tibi;* 29. *Genus superni luminis;* 30. *Fit porta Christi pervia;* 52. *Veni creator;* 55. *Veni creator* (zu fünf Stimmen); 67. *Genitori genitoque;* 72. *O quam sanctus panis iste;* 84. *Jesu Christe auctor vitae;* 90. *Tu cum virgineo;* 95. *Quod Eva tristis;* 98. *Cujus magnifica est;* 101. *Christe redemtor omnium;* 107. *Novum sidus emicuit;* 117. *Quorum praecepto;* 119. *Sanctorum meritis;* 122. *Hic nempe mundi gaudia;* 123. *Iste confessor Domini;* 125. *Jesu corona virginum.*

1545) schlichte Schönheit, edle Klarheit des Tonsatzes und tiefe Empfindung der reinsten Andacht zeichnen sie aus, alles vierstimmige, kurze Motettensätze, nur der letzte Satz *O Domine Jesu Christe, pastor bone* sechsstimmig, indem zwei Stimmen in einer Fuga in Epidiapason post duo tempora dareinsingen: „O passio Domini magna" — abermals ein der niederländischen Kunst verwandter Zug. Die gleichzeitig deutsche Kunst möchte kaum etwas anderes ihnen Ebenbürtiges besitzen, als etwa Albrecht Dürer's von ähnlichem Geiste erfüllte Holzschnitte der Passion. Im „Secundus tomus novi operis musici" (Nürnberg, Graphäus 1538) ist die Motette *Magnus es tu Domine* fälschlich mit Finck's Namen bezeichnet; es ist die aus Petrucci's Mot. *C* und aus Glarean's Dodecachordon wohlbekannte Josquin'sche Composition (wie bei Petrucci in der Urgestalt, d. h. der erste Theil im temp. perf.)

Ein der Weise Finck's nahe verwandter Meister ist Thomas Stoltzer aus Schweidnitz (st. 1526), der zu Ofen in den Diensten König Ludwigs von Ungarn stand, wo er, wie es scheint, sehr geachtet und einflussreich war.[1]) Das Rhau'sche Hymnenwerk enthält von ihm 37 Hymnen, worunter einige interessante Bearbeitungen der einzelnen Strophen des *Pange lingua.* Alles mit schwerer aber tüchtiger Hand aufgebaut.[2]) Den Hymnen verwandt, aber von breiter und wichtigerer Anlage sind einige Psalmen; in der Petrejus'schen Sammlung drei fünfstimmige:

1) Melchior Adami erzählt in seinem Buche „Vitae german. Jureconsult. et Politic." S. 36 im Leben des Johannes Lang: „Budam venit, et propter ingenii et doctrinae laudem a Thoma Stollero (aliis Stolcer) Suidnicensi, sacelli musices rectore, Ludovico Ungariae regi commendatus, puerorum symphoniacorum et artes discentium praeceptor fuit."

2) Es sind folgende: N. 1. *Conditor alme siderum;* 4. *Non ex virili;* 5. *Alvus tumescit* (zu fünf Stimmen); 7. *Beatus auctor seculi;* 8. *Foeno jacere pertulit;* 13. *Haec deum coeli;* 17. *Christe qui lux;* 25. *Ave maris stella;* 27. *Genus superni luminis;* 44. *Quo Christus invictus leo;* 49. *Conscendit jubilans*; 53. *Qui paracletus diceris;* 59. *Te mane laudum carmine;* 63. *Nobis natus nobis datus;* 64. *In suprema nocte coenae*; 69. *Nobis natus nobis datus* (zu fünf Stimmen); 71. *Jesus Christus nostra salus;* 80. *Janitor coeli;* 81. *Clamat anus*; 86. *Anna regum progenies*; 89. *Spernit hic mundi peritura*; 91. *Te cum virgineo*; 92. *Quem terra, pontus, aethera*; 93. *O gloriosa domina*; 97. *Quae virgo peperit*; 102. *Beata quoque agmina*; 103. derselbe Text fünfstimmig; 104. *Primum virtutes igneae*; 106. *Qui pace Christi* (zu fünf Stimmen); 108. *In cujus nunc praeconia*; 111. *Qui vagitus infantiae*; 112. *Quarta et sexta feria*; 115. *Vos secli estis judices*; 124. *Qui pius, prudens*; 127. *Quacunque pergis virgines sequuntur*; 130. *Hoc in templo*; 134. *Trinitas sancta.* — Beiläufig gesagt, kann bei diesen Hymnen Stoltzer, so wenig wie Finck, bei den in dieser Sammlung gedruckten Stücken seiner Compositionen für die Textlegung verantwortlich gemacht werden, die oft an das berühmte *Angelo* = *rum* des Dunstable erinnert.

Benedicam Dominum; Omnes gentes plaudite (I. N. 18 und 22) und *Saepe expugnaverunt* (II. N. 29) in der Sammlung von Montanus und Neuber; die beiden letztgenannten nochmals (I. 29. III. 20); im „Novum et insigne opus" des Graphäus der Psalm *Beatus vir* (zu vier St.) und im „Secundus tomus" ein fünfstimmiges *Misereatur nostri,* vielleicht Stoltzer's bestes Werk — der Ton eines feierlichen Segenspruches ist darin sehr gut getroffen, der Tonsatz, trotz gelegentlicher Härten, klangvoll. Bei dem Psalm *Beatus vir* wendet Stoltzer ein für ihn und seine Richtung ganz ungewöhnlich reflectirtes Effectstück an: Sopran und Alt singen von Anfang an lange im Duett — ist der Zuhörer endlich gar nicht auf mehr als auf einen Zweigesang gefasst, tritt plötzlich mit überraschender Wirkung Tenor und Bass hinzu.[1]) Dagegen sind die meisten Lieder Stoltzer's in der Forster'schen und Ott'schen Sammlung kaum mehr als solide Arbeiten eines handfesten Contrapunktisten. Gleich den meisten deutschen contrapunktisch bearbeiteten Liedern jener Zeit haben sie jene Färbung, die wir gewohnt sind als den eigentlichen und angemessenen Styl des Chorales gelten zu lassen. Stoltzer's *Ich klag den tag* (Forster I. 33) bewegt sich fast nur Note gegen Note in breiten Accorden und absatzweise nach den Versen; aber selbst auch das mehr Figurirte mit gelegentlichen nachahmenden Einsätzen u. s. w. ist verhältnissmässig einfach gehalten. Einzelnes Hervorstechendere, wie das *Es dringt daher* (I. 5), das vielgesungene *Entlaubet ist der walde* (I. 61) u. a. m. reiht sich den Liedern Finck's recht würdig an. Verschiedene Kirchenduette in Rhau's Bicinien, wie *Domine ne memineris iniquitatum* (I. 32), *Domine non secundam* (I. 31) u. s. w. wandeln etwas steifbeinig, aber festen Schrittes — sonst noch Mehreres in Rhau's „Newen geistlichen Gesängen CXXIII mit 4 und 5 stimmen" (1544) und in Kriesstein's „Concentus novi trium vocum, Ecclesiarum usui in Prussia praecipue accomodati Joanne Kugelmanno, Tubicine,

1) Zur Beurtheilung dieses bedeutenden Meisters reichen die hier genannten lateinischen Tonsätze nicht aus. Es wird auf die noch unbekannten deutschen Psalmenbearbeitungen, die er mit dem grossartigen Psalm 37: Erzürne dich nicht über die Bösen etc. in 7 Abtheilungen zu 3—7 Stimmen im Jahre 1526 eröffnete, wohl das Hauptgewicht zu legen sein. Unter diese gehören: 1. Psalm 12: Hilf Herr, die Heiligen haben abgenommen, zu 6 St. in zwei Abtheilungen, 2. Psalm 86: Herr neige deine Ohren, zu 6 St. in drei Abtheilungen, 3. Psalm 13: Herr wie lang wiltu meyn so gar vergessen, zu 5 St. in drei Abtheilungen und 4. Psalm: Bewahr mich Herr und sei nicht fern, zu 6 St. Alle diese Compositionen in Manuscripten der Königl. Bibliothek zu Dresden, deren Ankauf im Jahre 1858 ich vermittelte. Siehe darüber: Monatshefte für Musikgeschichte VIII. Jahrgang, 1876, No. 11. u. 12.
Kade.

Symphoniarum auctore" (1540, auch mit dem deutschen Titel „News gesang mit dreyen stimmen" u. s. w.), motettenartige Kirchenstücke in Rhau's „Officia paschalia de resurrectione et ascensione Domini 1539": *Resurrexi et adhuc tecum sum* und der Introitus *De Ascensione: Viri Galilei.*[1])

Ein Zeitgenosse Paulus Hoffhaymer oder Hofheimer (1449—1537)[2]) aus Radstadt in den salzburger Alpen steht neben den Meistern Finck und Stoltzer ganz achtbar da, obwohl seine Compositionen, soweit sie erhalten sind, blos in drei- und vierstimmigen deutschen Liedern und in rhythmischen Studien nach antiken Versmassen bestehen. Diese beiden Richtungen, welche für die damalige deutsche Tonkunst charakteristisch sind, vertritt aber Meister Paul in ganz tüchtiger Weise, und es ist auch in der That nicht leicht ein anderer Tonkünstler in gleichem Masse geehrt worden. Maximilian I., bei dem er „organistmeister" war, adelte ihn, der König von Ungarn machte ihn, nachdem er ihn 1515 während einer Zusammenkunft der Monarchen zu Wien bei einem in der Stephanskirche gefeierten *Te Deum* Orgel spielen gehört, zum Ritter des goldenen Sporns, und nach seinem Tode dichtete, was eines lateinischen Verses mächtig war, zu seinem Lobe. Die 1539 bei Petrejus gedruckten „Harmoniae poeticae Pauli Hofheimeri, viri equestri dignitate insignis ac musici excellentissimi, quales sub ipsam mortem cecinit" werden mit einer Unzahl solcher Poesieen eröffnet, Conrad Celtes, Willibald Pirkheimer und Andere preisen in tadellosen lateinischen Humanistenversen den Meister; Petrus Bonomus besingt sein von Lucas Cranach gemaltes Bildniss und sein Haus in Salzburg, welch' letzteres von Christophorus Stathmius ein zweitesmal angesungen wird, Johannes Stomius lässt sich durch Hofheimer's Wappen zu einem Distichon anregen, Franciscus Pädoreus preist Hofheimer's Musik zu den Horaz'schen Oden — auch das Grab seines Vaters und seiner Gattin Margaretha Zellerin wird unter poetisches Wasser gesetzt und Epitaphien in Versen und Prosa stehen zur Auswahl da. (Es ist bemerkenswerth, dass seinem ungefähr gleichzeitigen Florentiner Collegen Antonio Sguarcialupo

1) Forkel's Behauptung (II. S. 685), Stoltzer's Notation sei „sehr verwickelt und schwer zu lesen", ist völlig unbegreiflich. Sie bietet nicht die mindeste Schwierigkeit. Forkel wirft dem Meister Schwerfälligkeit vor, doch „finde man hin und wieder gerathene Stellen und bisweilen sogar etwas ausgezeichnetes". Es ist als habe Forkel mutatis mutandis von seiner eigenen Musikgeschichte sprechen wollen.

2) Ob die abweichende Angabe von Paul Hofheimer's Geburtsjahr 1459 in Garcaeus' Astrologiae methodus, Basel, 1570, welcher auch Bellermann, Contrapunct 1876, folgt, die richtige ist, vermag ich nicht zu sagen. Kade.

eine ähnliche Ehre widerfuhr, wovon später). Johannes Cuspinianus in seiner Schrift „de Caesaribus"[1]) nennt ihn den Fürsten der Musiker („musicorum princeps") und einen der auf der Orgel in Deutschland nicht seines Gleichen habe („qui in universa Germania parem non habet"). Eine anziehende Schilderung seines Orgelspiels gibt Ottomar Luscinius. „Nie wird er", sagt Luscinius „durch Gedehntheit ermüdend, noch durch Kürze ärmlich, wohin er Geist und Hand richtet, führt ihn ungehindert ein freier Gang; da ist nichts Nüchternes, nichts Kaltes, nichts Mattes in dieser engelhaften Harmonie, in reichströmender Erfindung und sicherer Führung ist alles voll Wärme und Kraft; die wunderbare Gelenkigkeit seiner Finger stört nie den majestätischen Gang seiner Modulationen, und es genügt ihm nie, etwas nur Gediegenes gespielt zu haben, es muss auch erfreulich und blühend sein. Es hat ihn keiner übertroffen, keiner auch nur erreicht".[2])

Sehen wir nach solchen Lobsprüchen des Meisters Lieder an, so finden wir wohl grosse Tüchtigkeit, aber für den ersten Anblick nichts, was jene Begeisterung zu rechtfertigen schiene. Erst bei genauerer Prüfung erkennen wir, wie bezeichnend die von Luscinius gegebene Schilderung ist, und wir begreifen, dass ähnlich angelegte Orgelsätze, von des Mannes persönlichem Talente der Ausführung gehoben, nach dem rohen Herumtappen vieler anderer Organisten jene ausserordentliche Wirkung hervorbringen konnten.

Die k. k. Hofbibliothek in Wien besitzt eine Handschrift mit Liedercompositionen von Senfl, Isaak u. A., in welcher sich auch Stücke unter Paul Hofheimer's Namen finden. Eines davon, eine Art dreistimmiger Phantasie über das Liedmotiv *On frewdt verzer ich* (ohne weitere Textandeutung) gibt vollkommen den Begriff, wie Meister Paul Orgel gespielt haben mag. Ganz anders angelegt als seine Lieder in der Forster'schen Sammlung, ohne, gleich jenen, den Liedtenor unverändert dem Gewebe einzufügen, ohne die im Liede herkömmlichen Absätze und Wiederholungen, vielmehr jenem „patens meatus", von dem Luscinius redet, entsprechend, voll starker Harmonieen und kühnen Ganges macht das Stück den Eindruck eines kraftvollen Orgelpräludiums, bei dem man fast unwillkürlich an Frescobaldi erinnert wird, und dessen ganzen Werth man erst begreift, wenn man das sinnlose Geschnörkel danebenhält, mit welchem Elias Ammerbach Meister Paul's Lied *Herzliebes Bild* für die Orgel zurechtmachen zu

1) In Freher's Scriptor. rerum German. 2. Theil.

2) Fétis citirt die Stellen im lateinischen Original in Biogr. univ. Band 4 S. 354, wo der geneigte Leser sie aufsuchen möge.

müssen gemeint hat. Unter den deutschen Liedern in der Forster-schen Sammlung findet sich viel Inniges und Frommes, obwohl es weltliche Liebeslieder sind. Manches ist ganz liebenswürdig, wie das Lied *Ich hab' heimlich ergeben mich eim' schönen Helden,* worin sich, wie die naïv herbeigeholten Gleichnisse aus der Bibel errathen lassen, (denn ein geschulter Dichter oder gar ein Humanist hätte es ohne einige Mythologie nicht gethan, der Humanist überhaupt gar nicht deutsch gesungen), ein züchtig und christlich erzogenes Hoffräulein in Wien ihrer heimlichen Glut für einen Ritter aus Maximilian's Gefolge Luft macht.[1]) Ein Lied *Meins trauerns ist* schlägt den Ton der tiefsten Betrübniss in sehr ausdrucksvoller Weise an (man sehe den zum Schlusse trauervoll herabsteigenden Bass): sonderbarer Weise hat bisher noch niemand bemerkt, dass ihm die Weise des Chorals *Aus tiefer Noth schrei ich zu Dir* entlehnt ist.

Die Harmonie der Lieder Hofheimer's hat durchweg Kraft und Klang („succulenta sunt omnia", wie Luscinius sagt); einzelne archaistische Wendungen von altfränkisch-ehrwürdigem Ansehen thun keinen Eintrag, sie machen einen den Archaismen der gleichzeitigen deutschen Sprache analogen Eindruck: es klingt fremd, zuweilen wunderlich, und hat doch einen gewissen treuen warm zum Herzen sprechenden Zug. Fast noch mehr als die ähnlich angelegten Lieder anderer deutscher Meister jener Epoche machen die Lieder Hofheimer's den Eindruck des Choralmässigen, wie ja bekanntlich die Reformation und selbst auch schon die Zeit vor der Reformation, zahlreiche weltliche Gesänge dieser Art durch Unterlegung geistlicher statt der ursprünglichen weltlichen Texte für Gottesdienst und Gemeinde zurechtmachte, so dass das weltliche Lied zum zweitenmale, aber anders als bei den Niederländern, seinen Einzug in die Kirche hielt.

Einer eigenthümlichen und merkwürdigen Bewegung in der deutschen Musik jener Zeit aber gehören jene hinter dem erwähnten Vortrab von Lobgedichten einherkommenden „Harmoniae poeticae" an. Es wurde nämlich der Versuch gemacht, eine Gattung Musik „nach dem poetischen Sylbenmasse gemessen"

1) Sie sagt: „an wolgestalt find man kein' bald, schön Absalon muss weichen, sein reich klug weiss Salmon ist zu vergleichen." Dagegen heisst es in einem andern Liede *(Tröstlicher Lieb ich stets mich gieb)* in der zweiten Strophe: „Phebe dir gschach, also auch gach, du eylest nach, Daphne der junkfraw ungezaum, die dir entging, zu stund anfieng, mit laub umbhing, vnd ward ein schöner Lorperbaum, dir nicht mehr ward, von bletlein zart, denn nur ein krantz, den du noch tregst, vmb je lieb gantz." In der dritten Strophe wendet der Poet die Sache recht hübsch: er werde von seiner Schönen statt sonstigen Liebeslohnes auch eben nur ein Kränzlein erhalten.

(wie sie der gleichzeitige Magister Simon Minerius von München nennt: „genus musices ad syllabarum tempora mensuratum") zu gründen. In Ingolstadt und Wien vertrat Conrad Celtes diese letztere Richtung, und so wie um den Mediceer Lorenzo in Florenz seine Künstler und Platoniker, scharten sich um den grundgelehrten Conrad nicht allein zahlreiche Schüler, sondern auch die Mitglieder einer „docta sodalitas litteraria". Conrad Celtes dachte mit seiner gelehrten Sodalitas die im Labyrinth der Contrapunktik herumirrende Musik auf den festen Pfaden antiker Metrik zu zu einem neuen, sicheren und höheren Ziele zu leiten: durch treues Anschliessen an Horaz, an Catull, Virgil und Properz sollte die Musik der antiken, das heisst nach damaliger Ansicht, der allein berechtigten Kunst und Bildung näher gerückt, ja gewissermassen im antiken Sinne wiedergeboren werden.

Während die Florentiner geistreichen Zirkel an eine Art Wiedergeburt der antiken Tragödie mit entsprechender Musik, aber nicht in buchstäblicher Nachahmung, sondern im Geiste und in der Wahrheit dachten, fasste man in Deutschland jene musikalische Renaissance wiederum äusserlich, formell, schulmeisterhaft auf. Das erste Denkmal dieser Richtung ist zugleich der erste deutsche Notendruck. Bei Erhard Oeglin (Oglin, Occellus, Aeuglein) aus Reutlingen, Buchdrucker in Augsburg, wurde 1507 ein Werk unter dem Titel gedruckt: „Melopoiae sive harmoniae tetracenticae super XXII genera Heroicorum, Elegiacorum, Lyricorum et ecclesiasticorum hymnorum per Petrum Tritonium[1]) et alios doctos sodalitatis litterariae nostrae musicos secundum naturam et tempora syllabarum et pedum compositae et regulatae, ductu Chunradi Celtis foeliciter impressae". Dieser Titel, nebst einem Anhang der unvermeidlichen Lobgedichte, ist so gedruckt, dass er einen „Crater Bacchi" (der aber einem Abendmahlkelch gothischen Styles mit Cuppa, Nodus u. s. w. zum Verwechseln ähnlich sieht) auf einem altarähnlichen Untersatze darstellt. Die musikalisch behandelten Dichtungen gehören der Mehrzahl nach Horaz und Celtes an, welchen letzteren hinwiederum der Nürnberger Benedictus Chelidonius in einer sapphischen Ode von drei Strophen ansingt, auf jenem künstlich gedruckten Titel aber es zum Schlusse heisst: „hac vobis Celtis musica dona dedit, plaudite Musae". Diese deutschen Schulmeister in der römischen Toga

1) Fétis meint: „dont le nom allemand était peut-être Olivenbaum". Eher: Oelbaum. Aber die Combination, dass Pallas auch Tritogeneia oder Tritonia hiess, dass ihr der Oelbaum heilig war u. s. w., ist doch mehr als kühn. Sollte Peter Tritonius nicht am Ende Peter Wassermann geheissen, und die Anspielung auf den „Wassermann" Triton, dem nüchterneren „Aquarius" und dem schwülstigen „Hydrander" vorgezogen haben?

sich wechselseitig mit Lorbeer bekränzend, haben etwas unwiderstehlich Komisches. Der auf dem Titel jener „Melopoeia" genannte Petrus Tritonius, damals noch Schüler Conrad Celtes' zu Ingolstadt und von diesem zu der Unternehmung aufgemuntert, fasste seine Aufgabe gleich von der Wurzel an im antiken Sinne. Er hält sich in der Anordnung der Notenquantitäten streng an die betreffenden antiken Masse, und da die antike Metrik nur lange und kurze Sylben kennt, so braucht auch er nur zweierlei Notengattungen: entweder die Brevis und Semibrevis (wie im „Maecenas atavis"), oder die Semibrevis und Minima (wie im „Jam satis terris"). Die Versabsätze werden mit Fermaten bezeichnet, die Harmonie, für Discant, Alt, Tenor und Bass Note gegen Note gesetzt, ist ein ganz einfacher Falsobordone, die (fast wie ein zufälliges Resultat der harmonischen Textur aussehende) Melodie, welche in der Oberstimme zu Tage tritt, ist insgemein ganz bedeutungslos. Manche dieser Compositionen ohne Autornamen mögen vielleicht auch von einem Sänger Jordan herrühren, der auch auf dem Titel poetisch apostrophirt wird „ad Jordanum modulatorem Augusten" und dessen Tod in einem von Jörg Blanckenmüller (nach alter contrapunktischer Manier vierstimmig) componirten Gedichte besungen wurde, das nebst der Musik in Salblinger's „Concentus octo etc. vocum" (1545) gedruckt ist — die Nachtigall wird redend eingeführt: „Erravit primus nomen mihi qui Philomele indidit", und zum Schlusse heisst es mit gehöriger Ueberschwenglichkeit: „vincisti vivus mortales, vincis et idem cantu, jam angelicis annumerate Choris".

Conrad Celtes nahm die Sache sehr ernst, zum Schlusse der täglichen „lectio Horatiana" legte sein Schüler Tritonius den Mitschülern jedesmal eine solche Ode vor, die sie absingen mussten. Auch die Sodalität sang aus Leibeskräften. „Carmina concordi canitis qui voce sodales", ruft Celtes seinen gelehrten Freunden zu. Es ist wohl deren Einflusse zuzuschreiben, wenn auch Paul Hofheimer sich lebhaft bei der Sache betheiligte. Seine Harmoniae poeticae enthalten Gedichte von Martial, Catull, Stellen aus Virgil, Hymnen des „christlichen Virgil" Prudentius und von — Philipp Gundelius, ganz in der Weise wie bei Tritonius behandelt. Aber sogar auch der Lautenist Hans Judenkunig in Wien schlug auf seiner Laute das „Maecenas atavis" und „Jam satis terris" —! Tritonius selbst, der auf diesem neuen Gebiete der erste seine Lorbeeren geholt, beschäftigte sich noch als Greis lebhaft mit seinen vor vielen Jahren gemachten Versuchen; er wollte seine Compositionen umarbeiten, bessern, setzte übrigens seine ganze Hoffnung auf ein Talent, das in Wien unter Heinrich Isaak's Leitung herrlich emporblühe —

auf den Schweizer Ludwig Senfl. Dieser werde alles erfüllen und vollenden, wozu er, Tritonius, nur den Weg gezeigt.[1]) Wirklich componirte Senfl eine ganze Sammlung antiker Poesieen in dieser Weise, wovon eine Anzahl (von Horaz, Ovid, Martial, Catull und Properz) den vorhin erwähnten „poetischen Harmonieen" Meister Hofheimer's beigegeben ist, aber auch eine selbstständige Ausgabe unter dem Titel „Varia carminum genera, quibus tum Horatius, tum alii egregii poetae graeci et latini, veteres et recentiores, sacri et prophani usi sunt, suavissimis harmoniis composita authore Ludovico Senflio, Helvetio, illustrissimi

1) Sehr interessant und bezeichnend ist, was der Herausgeber der eben im Texte erwähnten Senfl'schen „varia Carminum genera" M. Simon Minerius in der zu München geschriebenen (nicht datirten) Vorrede, womit er das Werk dem Bartholomeus Schrenk (Monachiae reip. patricio ac consulari) dedicirt, über diese ganze Sache erzählt: „illud certe et miratus sum et destomachatus (!), in tam foecundo qui nostra memoria fuit, proventu musicorum, ut vix multis ante seculis neminem, quem sciam extitisse, qui artem ingeniumque suum conjunctissimo secum ordini, ac propemodum collegis suis ad honestam animi voluptatem suppeditasset: hoc est, ea carminum genera, quibus summi poetae usi fuerint, quaeque ad citharam cecinerunt, musicis modis informasset, ante Petrum Tritonium, Athesinum, virum sine omni ostentatione varie doctum, et mihi communitate studiorum atque insuper multorum annorum consuetudine conjunctissimum, qui, cum adhuc juvenis, Ingolstadii musicis mansuetioribus, ductu et auspiciis Conradi Celtis, omnium primi in Germania et elegantissimi poetae, operam suam navaret, hortatu praeceptoris, in undeviginti Horatii carminum genera harmonias composuit, quas commilitonibus suis cotidie sub finem Horatianae lectionis, quam tunc Celtes magna cum celebritate profitebatur, ceu quoddam κέλευςμα concinendas, proponeret; dulceis quidem illas, ac minime invitis Musis ac Gratiis (quod dicitur) modificatas: verumtamen de quibus, homo natura modestus, modestissime sentiebat. Nam quis esset Petrus cum ceterarum artium, tum in musicis recondite doctus, ita judicio limato et subacto, ut amplissimum tunc in divi Maximiliani aula musicorum collegium ei multum deferret, ipseque musicorum (ut sic dicam) Roscius alter Arrhigus Isaac in numero suorum libenter agnosceret, nunquam tamen volebat videri, eas, quas dixi harmonias a se ut intonatore musico esse editas. Atque ob id memini, me saepe ex ipso, jam sene, audire (erat enim aliquandiu nobis et domus et victus communis) se quidem vellet eas, quae juveni excidissent, sub incudem revocare, reddituramque quam ante absolutiores, ceterum relicturum se libenter eam laudem et gratiam apud studiosos ineundam, ei, qui et authoritatem et nomen addere operi posset; praesagire namque sibi animum, brevi fore quendam, qui sumpta ab exemplo suo occasione, in hoc genere musices, quod ad syllabarum tempora mensuratum, pangat quoddam rarum et eximium, quodque, ut illa Phidiae Minerva, in arce locari queat. Quumque rogarem, si votis res ageretur, quem potissimum optaret arbitrareturque inprimis idoneum ad id muneris praestandum atque exornandum; ibi senior: „Est in divi Maximiliani aula a teneris eductus Isaci discipulus, cuius indoles, nisi me omnia fallunt, praeclarum aliquid pollicetur." Significabat autem Ludovicum meum Senflium Basiliensem, quam vulgo Helvetium, ab hoc cuperem potissimum hoc officii suscipi" u. s. w.

Bojorum principis Guillelmi etc. musico primario“ in Nürnberg 1534 bei Hieronymus Formschneider gedruckt wurde.[1]) Senfl wendet nur die Brevis und Semibrevis an (nur die letzte Sylbe lässt er gerne in einer Ligatur breit austönen), bei jedem Stücke wird das Metrum nach dem Kunstnamen angegeben: „Choriambicum asclepiadeum, Choriambicum glyconium“ u. s. w.: dafür wird kein Taktzeichen vorangesetzt. (Von den niederländischen Meistern der Zeit nahm, wie wir bereits wissen, nur Benedictus Ducis von diesen Versuchen Notiz.)

In Italien findet sich ein ähnlicher Versuch nur in Petrucci's Frottole (1. Buch fol. 44), eine von Michael Pesentus gelieferte, jenen deutschen Stücken erstaunlich ähnliche Bearbeitung des Horaz'schen *Integer vitae.* Ein *Aer de versi latini* von Antonius Capreolus von Brescia (4. Buch fol. 62) ist ohne Angabe eines Textes oder Metrum geblieben.

Aber selbst die ausserordentliche Begabung Senfl's vermochte es nicht, in dieser halbantiken Musik Mehr zu schaffen als trockene Formeln. Es haben diese Gesänge allerdings etwas Festgeprägtes, Plastisches — kann aber irgend etwas den Beweis liefern, dass die antike Musik in ihrer Verbindung mit der Poesie dessen, was wir Harmonie nennen, entbehrte und entbehren musste und Ersatz dafür in ihrer geistreich belebten Rhythmik fand, so sind es eben diese Versuche, eine dem antiken Wesen fast diametral entgegengesetzte Kunst mit antikem Geist zu füllen und in antike Formen zu bringen. Im schwungvollen Vortrage des antiken Dichter-Sängers belebte das Versmass, geistreich, frei und doch streng gesetzmässig declamirt, den Gesang, gab ihm Leben, Wärme, Schönheit. In jene Musiken aber klopft der Takt, dem Senfl hier nicht einmal sein Zeichen gönnen wollte, wie ein von mechanischen Kräften bewegter, gleichmässig losschlagender Blechhammer hinein, und an die neben einander hingepflanzten Accordpfähle angebunden verliert das antike Metrum sein Leben und seine freie Bewegung. Allerdings hat es Glarean im Dodecachordon versucht, dergleichen einfach in einer einzigen Stimme zu bringen. Aber es ist, als stehe der Geist des Contrapunktes unsichtbar hinter ihm und binde ihm die Hände, dass Alles steif und leblos herauskommt. (Noch weniger bedeutet ein ähnsicher Versuch des gelehrten Matthäus Colinus de Choterina, eines der Hauptvertreter des Humanismus in Böhmen, der 1555 bei den Erben Georg Rhau's in Wittenberg ein Büchlein voll eigener lateinischer Gedichte nach Horaz'schen Versmassen mit beigegebenen Melodieen drucken liess und es dem obersten Landrichter von Hodejowa „zu dessen Erheiterung“ widmete).

1) Ein Exemplar in der k. Bibliothek zu München.

Die deutschen musikalischen Katechismenschreiber, wie Lossius u. A., gaben gerne ihren Lehrbüchelchen einen Anhang solchen classischen Inhalts, den sie von Tritonius und Anderen entlehnten.

Dieses ganze eigenthümliche Experiment konnte der Kunst keine neue dauernde Richtung geben, aber indem der Rhythmus hier in voller Schärfe hervortrat, indem ferner die besondere Natur der Aufgabe die Tonsetzer zwang, ihren gewohnten Stimmverwebungen zu entsagen und Note gegen Note, also in vollen, dabei unter einander wohlverbundenen Accorden zu componiren (wobei die treffliche Harmonie Senfl's, Hofheimer's u. s. w. zeigt, was die Meister von ihrer Contrapunktik auch in dieser Richtung gelernt), half es jener grossen Reform von 1600, welche die homophone Musik gründete, den Boden bereiten. Endlich möchte aber noch zu beachten sein, welche bedeutenden, in der Nähe der Celtes'schen „Sodalität" lebenden Meister es unterliessen und wie es scheint, verschmähten bei diesen Versuchen sich zu betheiligen, obwohl Conrad Celtes entzückt ausrief:

Terque quater felix nunc o Germanica tellus
Quae grajo et latino carmina more canit.[1])

Sie scheinen als tüchtige Contrapunktisten die gelehrte Sylbentrommelei heimlich aber gründlich verachtet zu haben. Es sind die beiden Meister Heinrich Isaak und Arnold von Bruck.

Mit dem Namen Heinrich Isaak (Isak, Isaac, Isac, Ysac, bei den Italienern Arrhigo Tedesco)[2]) ist der grösste deutsche Tonsetzer vor Ludwig Senfl und einer der grössten Meister der Tonkunst aller Zeiten genannt. Eine alte Tradition, die ihn Isaak von Prag nennt, ist nicht durchaus abzuweisen. Der sehr ungewöhnliche Zuname ist noch jetzt in Prag durch einige vielverzweigte Familien vertreten, von denen sich zwei im Besitze sehr alter Bürgerhäuser befinden.[3]) Ferner aber begegnen wir im Agnus der Missa *Carminum* (Volksliedermesse, in der unter andern im *Christe* auch Isaak's eigenes *Inspruk ich muss dich lassen* vorkommt) einem der wild und feurig bewegten, ganz originellen Fünfviertelrhythmen einiger alt-böhmischer Volks-

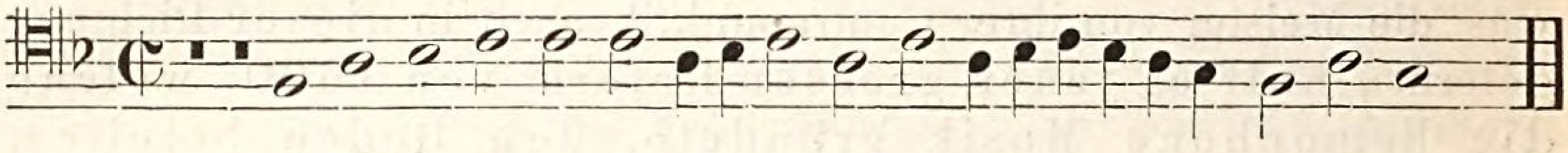
1) In dem Gedichte auf dem Titel der Melopoeia.

2) Gerber findet in dieser Benennung eine „lächerliche Verdrehung seines Namens", deren sich die Italiener schuldig gemacht (Neues Lexicon 1. Band S. 813). Darauf ist einfach zu sagen, das Arrigo die richtige italienische Form für Heinrich ist, wie Federigo für Friedrich u. s. w. Simon Minerius nennt Isaac, wie wir sahen, auch Arrhigus Isaac.

3) Eines davon (auf dem Bergstein N. 346) hat in den Höfen sein malerisch-alterthümliches Aussehen behalten.

tänze.[1]) Ist der Geburtsort unsicher, so wissen wir von der Zeit seiner Geburt gar nichts. Er war bei Lorenzo magnifico zu Florenz in grosser Gunst, er componirte für den Carneval jene Fest- und Maskenlieder (*canti carnecialeschi*, wie bekanntlich Lorenzo dergleichen selbst dichtete), aber auch die Gesänge eines geistlichen von Lorenzo gedichteten Schauspieles *S. Giovanni e Paolo* (jetzt im Besitze der Universität von Oxford) und

1) Man urtheile selbst:



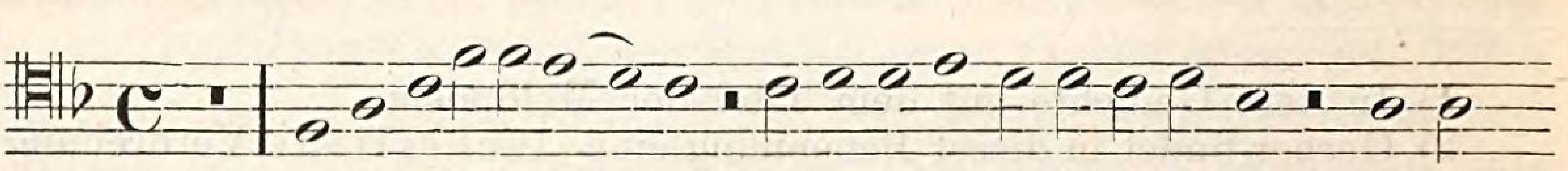
Das ist genau folgende Tanzweise (wozu man sich einen Sackpfeifenbass F—c denken möge:



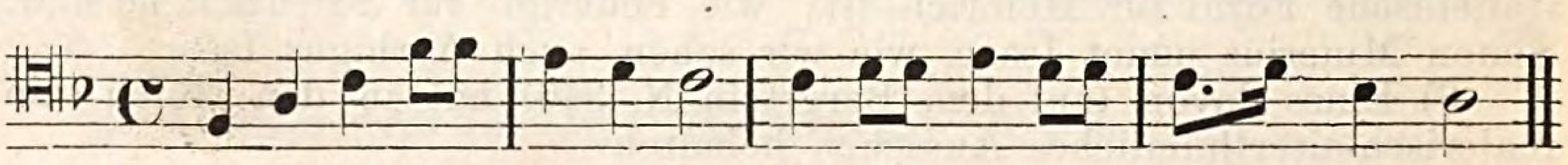
Zur Vergleichung stehe hier ein Tanz, der erst neuerlich durch die Polka u. s. w. verdrängt worden und den ich in meinen Knabenjahren oft gehört:



Auch der Tenor des Patrem in Isaak's Messe trägt ganz die Färbung eines böhmischen Volksliedes:



das ist in der muthmasslichen Urform:



ein schönes Lied *La più bella, nè più degna,* welches die herrliche Lage von Florenz und seine schönen Frauen preist, ist ein Andenken an Isaak's Aufenthalt in der unvergleichlichen Stadt. Dieser Aufenthalt muss um das Jahr 1475—1480 angenommen werden, und da Isaak nicht allein Capellmeister in S. Giovanni und Lehrer der Kinder Lorenzo's war, wie jene Oxforder Handschrift zeigt, sondern auch, wie das k. k. Archiv in Wien ausweist, damals sich zugleich auch als Geschäftsträger Maximilian's bei Lorenzo verwendete (wofür er jährlich 150 fl. bezog), so muss er schon ein reifer Mann gewesen sein, der die Verhältnisse zu überschauen und zu beurtheilen vermochte. Der Umgang mit dem gleichzeitigen in Florenz weilenden Josquin, Hobrecht, Agricola[1]) u. s. w. scheint auf ihn den grössten Einfluss geübt und den Styl deutschen Contrapunktes, den er aus seiner Heimat mitgebracht haben mag, wesentlich modificirt zu haben, gerade so wie Albrecht Dürer seinen tüchtigen Nürnberger Styl aus der Werkstätte Meisters Wohlgemuth nach Venedig und Bologna mitbrachte, um dort nicht als Schüler, aber als Meister, der den Mitmeister versteht und jenes „anchora imparo" der Renaissance zu seinem Wahlspruche gemacht, von Giovan Bellini und Andreas Mantegna Vieles und Wichtiges zu lernen.

Jene eigenthümlich zusammenwirkenden Bildungselemente — Deutsch, Niederländisch, Italienisch — gaben Isaak einen gewissen, man könnte sagen kosmopolitischen Zug, wie ihn kein anderer Meister seiner Zeit besitzt. Sie durchdringen sich, bedingen sich, modificiren eines das andere, aber so ziemlich waltet doch immer eines davon vor, und man könnte Issak's Werke in eine deutsche, eine niederländische und eine italienische Gruppe scheiden.

Die italienische Gruppe ist die mindest reich vertretene. Ihr gehören die specifischen Florentinersachen an, so weit sie noch erhalten sind, wozu auch ein kleines dreistimmiges Lied *Fammi una grazia amore* gehört, das mit der Bezeichnung „h. yzaac" in dem schon erwähnten kleinen Pergamenthefte der Sammlung Basevi in Florenz mitten unter den ähnlichen Arbeiten Bartolomeo's Organista, Alexander's von Florenz u. A. steht. Isaak schliesst sich ihrem Styl mit vollkommener Verleugnung seiner deutsch-niederländischen Contrapunktik an, Streben nach

1) Man möge sich der bekannten, oft citirten Aeusserung Aron's erinnern. Dass es völlig falsch ist, Isaak zum Schüler Josquin's zu machen, hat Fétis aus chronologischen Gründen sehr gut bewiesen. Aber er glaubt Isaak's Aufenthalt in Florenz bis 1515 ausdehnen zu sollen, weil Aron erst 1489 geboren wurde. Ich gestehe, dass ich eines für falsch halte: entweder Aron's Geburtsjahr oder seine Versicherung des Umgangs mit Josquin u. s w. Vielleicht meint Aron nur die Werke der Meister.

Anmuth, Leichtigkeit und durchsichtiger Klarheit des Tonsatzes ist unverkennbar; die Versabsätze werden nach italienischer Weise durch entsprechende Absätze der Musik bezeichnet. Dieses kleine Stück lässt vermuthen, wie die zur Stunde nicht wieder aufgefundenen *Canti carnecialeschi* Isaak's ausgesehen haben mögen.

Zur deutschen Gruppe gehören die deutschen Lieder Isaak's. Hier ist vor Allem der hochbedeutende Zug hervorzuheben, dass jene choralmässige Färbung der Lieder Finck's, Stolzer's, Hofheimer's u. s. w., welche es erlaubte, sie, mit geistlichen Texten ausgestattet, in die Kirche einzuführen, sich bei Isaak fast nur in dem allbekannten *Inspruk ich muss dich lassen*[1]) wiederfindet, welches Lied denn auch 1627 in Johann Hermann Schein's Cantional mit dem geistlich parodirenden Texte *O Welt ich muss dich lassen*[2]) erscheint und als *Nun ruhen alle Wälder* noch jetzt gesungen wird. Die sanft wehmüthige Melodie, welche Isaak nicht, wie im *Christe* seiner Missa *Carminum* im Tenor, sondern ungewöhnlicher Weise in der Oberstimme anbringt, dürfte eben deswegen für seine freie Erfindung, nicht für ein Volkslied anzusprechen sein, obwohl der Text ganz wie ein solches, wie ein Wanderlied klingt (nach einer allerdings unverbürgten Ueberlieferung soll der Dichter des Textes kein anderer sein als Kaiser Maximilian I. selbst). J. H. Schein hat Isaak's kraftvolle, aber streng alterthümliche Harmonie schon im Sinne seiner Zeit umgeschmolzen (moderne Harmonisirungen von Schicht u. A.).[3]) In seine anderen Lieder hat Isaak etwas von dem reichen Gewebe, dem bewegten Flusse der niederländischen Chansons herübergenommen, wodurch eben der schwer-ernste Gang, das Gehaltene der Choralweise wesentlich modificirt wird. Ein Juwel von unschätzbarem Werthe bleibt sein *Mein Freund' allein in aller Welt.*[4]) Alles, was im deutschen Gemüthe Zartes, Inniges, Herzliches leben mag, kommt hier zum Ausdruck. Es ist eines der schönsten Liebeslieder aller Zeiten, die Melodie vom herrlichsten Flusse und wunderbarer Wärme der Empfindung zieht sich äusserst schön durch die Stimmen, Tenor und Sopran singen wie im Duett, die anderen beiden Stimmen gehen zur Seite, ohne zur blossen Begleitung herabzusinken. Eine fremdartig alterthümliche Harmoniewendung im zweiten Theile vermag den Eindruck nicht zu stören. Voll schalkhafter Anmuth ist das Lied in der Ott'schen Sammlung von des *Bauern Töchterlein,*

1) In Forster's Sammlung I. 36.

2) Fol. 416 p. v.

3) Eine sehr lehrreiche Zusammenstellung aller dieser Gestaltungen in C. F. Becker's „Zur Gesch. der Hausmusik" S. 72—74.

4) Cantiones selectissimae nec non familiarissimae ultra centum N. LXXVII.

das nit länger ein Meidlein sein wollte (die Schöne führt den slavischen Frauennamen „Maruschka" d. i. Mariechen); dazu ist das Stück ein Meisterwerk an Tonsatz und von merkwürdiger Freiheit. Gute Arbeiten, aber viel weniger bedeutend als die eben genannten, sind die Lieder bei Forster *Erkennen thu mein traurigs g'müt*[1]) und *O weiblicher art! hart trübst Du mein Herz,*[2]) beide der Weise Finck's verwandt. Die Art der Harmonie, insbesondere der drastische Gebrauch des Fa fictum, Anordnung, Stellung des Tenors gegen die anderen Stimmen — in Allem klingt entschieden der Zug deutscher Kunst durch. Den Hymnen Finck's, wie den Lamentationen Pierre de la Rue's gleich verwandt, daher den deutschen und niederländischen Zug eigenthümlich vereinigend ist die überaus grossartige *Oratio Jeremiae Prophetae*[3]) in vier mächtigen Abtheilungen. Durch das Ceremonielle des für die Kirche bestimmten Gesanges bricht überall empfindungsvolle Klage, Antheil, ja gelegentlich etwas wie ein dramatischer Zug (im zweiten Theile bei der Stelle „Patres nostri peccavere et non sunt" singen die Stimmen die letzten Worte nach Art des alten Ochetus unterbrochen, stockend; bei aller Einfachheit überrascht die ergreifende Wahrheit des Ausdruckes). Eine ähnliche Vereinigung deutscher und niederländischer Kunst ist aus den von Glarean in's Dodecachordon aufgenommenen Motetten *Anima mea liquefacta est* und *Tota pulchra est* herauszufühlen, doch waltet hier das niederländische Wesen schon vor (die erste Motette hochbedeutend). Noch entschiedener niederländisch sind die Psalmen *Benedic anima mea Dominum* und *Credidi.*[4])

Völlig und im grossartigsten Sinne niederländisch wird Isaak in seinen Messen, von denen Petrucci unter dem Titel „Misse henrici Izac" ein Buch druckte: es enthält die vierstimmigen Messen *Chargé de deul, Misericordias Domini*, *Quant yay au cor*, *La Spagna, Comme femme.* Die Lieder, die dafür genommen sind, haben wir in weltlicher und geistlicher Bearbeitung (Josquin's und P. de la Rue's *Stabat mater* über das *Comme femme*) schon bei den niederländischen Meistern angetroffen.[5]) Aber Isaak

1) 1. Theil N. 81.

2) a. a. O. N. 108.

3) In Georg Rhau's „Selectae harmoniae quatuor vocum de passione Domini" (1538). Im dritten Theile *Mulieres in Sion humiliaverunt* lässt Isaak vier reine Quinten nach einander folgen — offenbar mit gutem Bedacht, aber nicht etwa in falschem Streben nach Ausdruck; denn sie klingen merkwürdiger Weise trefflich.

4) Beide im zweiten Theil der Petrejus'schen Sammlung N. 7 und 14.

5) Ein schönes vollständiges Exemplar dieser Messen besitzt das Liceo filarmonico in Bologna. Dem Wiener Exemplar der Hofbibl. fehlt das Tenorheft (letzteres wird auf meine Vermittelung durch eine in Bologna genommene Copie ersetzt werden).

vermeidet die Räthsel und Neckereien, er schreibt deutlich hin was er will: „in decimis“ (Discant des Agnus der Messe *Quant j'ai au cor*), „Descendit in undecimam“ (Bass des Agnus in der Messe *Chargé de deul).* Ein Meisterstück thematischer Arbeit ist die Messe *Comme femme.* Georg Rhau's „Opus decem Missarum“ enthält zwei sehr merkwürdige Messen, die Missa *Carminum* (eine Quodlibetmesse über zum Theile höchst reizende Volkslieder (und eine über das auch von Josquin zur Messe verwerthete *Una musque de Biscaya,* des Petrejus Liber quindecim missarum die Messen *O praeclara* und *Salva nos*, Grapheus' Sammlung Missae tredecim die Messe *Frölich wesen.* Isaak entwickelt in diesen letztgenannten Werken mit der vollkommensten Meisterschaft alle die Künste, Kühnheiten und Spitzfindigkeiten der Niederländer und zeigt sich ihnen in der Bewältigung der schwierigsten Satzprobleme völlig ebenbürtig. Wenn Andreas de Sylva in jener Messe *Malheur me bat* immerfort den gleichen Discant wiederkehren lässt, so führt Isaak mit unvergleichlich grösserer Geschicklichkeit und reicherer Erfindung dasselbe mit dem *Una musque de Biscaya* eine ganze Messe hindurch aus. Die ganze Messe *O praeclara* baut er auf ein Hauptmotiv von vier Noten in einer Weise, die an die spielenden Tiefsinnigkeiten der deutschen Mystiker erinnert. In allen möglichen rhythmischen Bildungen, in allen möglichen harmonischen Gestaltungen erscheint sein Motiv hier, dort, aller Orten, oft scheint es verschwunden, aber sieht man näher zu, so blickt es aus irgend einer Ecke, aus irgend einer Mittelstimme hervor — es ist ein höchst phantastisches, kaleidoskopisches Formenspiel. Merkwürdiger Weise hat Isaak zu dieser Messe eine Art Vorstudie gemacht, eine bedeutende Motette *Rogamus te piissima virgo,* welche Petrucci in den Motetti C ohne Angabe des Componisten gedruckt hat; aber sie steht auch in jener öfter erwähnten Handschrift Basevi's in Florenz, hier mit dem Namen h. yzaac, dafür aber ohne Text, der Abschreiber ersetzte ihn durch die die herrschende Notengruppe andeutende Bezeichnung „La sol la mi“. Isaak selbst hat endlich den ersten Theil der Motette als *Patrem omnipotentem*, den zweiten als *Et unam sanctam* Note für Note in seine Messe eingefügt und nur einen neuen Theil als *Et resurrexit* eingeschaltet. In der Messe *Salva nos* führt er zum *Et incarnatus est,* wohl nicht ohne Nebenbeziehung, die bekannte kurze kirchliche Intonation „Flectamus genua, levate“ ein. Diese ganze Messe hat einen durchgehenden Zug von Majestät, wie die Missa *Carminum* einen durchgehenden Zug von Anmuth. Im Ganzen aber finden wir uns bei den Messen Isaak's mehr wie in der Werkstätte des grossen Meisters des Tonsatzes, als in der Tempelhalle, die uns den Künstler und seine Werkstätte

vergessen lässt. Isaak nimmt hier eine Art Mittelstellung zwischen Hobrecht und Josquin ein, er wendet häufig die alterthümlichen perfecten Eintheilungen an, er wird in dem Gewebe kleiner Noten gelegentlich so intricat wie nur Alexander Agricola, er lässt die Stimmen unter verschiedenen Zeichen zusammensingen, er führt sie canonisch hinter einander her. Der Tonsatz bekommt dabei zuweilen etwas Strenges, Trockenes,[1]) zwischen dem hinwiederum mächtige Stellen (wie der Schluss des zweiten Kyrie der Messe *Salva nos*) ertönen. Quintparallelen kommen nach der Zeit Weise gelegentlich vor, auch verdeckte unschöne Quinten.[2]) Im Kyrie der Messe *Salva nos* lässt er einmal mit fast taschenspielerhafter Gewandtheit ein Unisono unbemerkt einschlüpfen. Die Messe *Frölich Wesen* reproducirt den Styl Josquin's in wahrhaft doppelgängerischer Weise, ist überhaupt, trotz des deutschen Titels, wo möglich noch niederländischer als Isaak's übrige Messen. Zu den ganz niederländischen Harmoniesequenzen des ,,Crucifixus", dem langsam und breit aufsteigenden Bass beim ,,tertia die secundum scripturas" und ähnlichen Zügen wird man in der gleichzeitigen deutschen Musik schwerlich ein Seitenstück nachweisen können.

Eine bedeutende Anzahl Messen des Meisters blieb ungedruckt. Die Wiener Hofbibliothek besitzt einen Codex (A. N. 35 E. 127), der vierstimmige Messen Isaak's enthält, eine *Missa solennis*, *Magne Deus, Paschalis, De Confessoribus, Dominicalis, De B. Virgine* und zwei Messen *De Martyribus.* Die Münchener Bibliothek die sechsstimmigen Messen *Virgo prudentissima*, *Solennis, De Apostolis* und eine ebenfalls sechsstimmige Messe ohne Namen, ferner wiederum die Missa *De B. V.*, die M. *De Confessoribus,* eine *De Martyribus* und eine im Wiener Codex nicht vorkommende vierstimmige *De Apostolis.* Eine wiederum sechsstimmige Messe *De Assumptione beatae virginis* hat Fétis in einem Codex der Brüsseler Bibliothek (N. 1557) aufgefunden. Hiernach sind zehn Messen des Meisters gedruckt, vierzehn andere in Handschrift erhalten.

Den Messen reihen sich Isaak's Motetten würdig an. Sein Schüler L. Senfl hat in die Sammlung ,,Liber selectarum cantionum, quas vulgo mutetas vocant" fünf vorzügliche Werke dieser Art aufgenommen: die sechsstimmigen Motetten *Optime pastor* und *Virgo prudentissima,* die vierstimmigen *Ave sanctissima Maria*,

1) „Phrasi aliquanti durior" sagt auch Glarean. Burney's Urtheil über Isaak hat Fétis (Biogr. univ. 4. Band S. 401) gebührend abgefertigt, wofür ihm viele Sünden verziehen sein werden.

2) In der Messe *Frölich wesen* hält er beim „Cujus regni non erit finis" Quintparallelen durch Syncopirung mit sehr schöner Wirkung auseinander.

Prophetarum maxime und *O Maria mater Christi.*[1]) Die beiden sechsstimmigen sind grosse Prachtstücke allerersten Ranges, die höchste geistliche und die höchste weltliche Gewalt, Papst und Kaiser verherrlichend, und zwar die erste Motette direct an Leo X.,[2]) die andere an Maximilian I. gerichtet. Die grossartig-architektonische Anlage beider ist bewundernswerth, es baut sich Stimme über Stimme auf die breiten Basamente mächtiger Canti fermi: in der Papstmotette *Da pacem* und *Sacerdos et pontifex* (zusammen), in der Kaisermotette auf die Melodie des *Virgo prudentissima,* die sich gleich zu Anfang in einem canonischen Duett der beiden Soprane ankündigt, im Verlaufe des Stückes aber im Tenor in gewichtigen Noten eintritt. Der Contrast zweistimmiger Episoden mit dem Vollklange aller in imposanten Accorden plötzlich einfallenden Stimmen, die feine contrapunktische Detailarbeit neben Masseneffecten, die anscheinend ganz einfache und doch so wohlberechnete Vertheilung von Licht und Schatten — der glänzende lebhafte Schlusssatz des *Optime pastor* — Alles wirkt zusammen, um diesen beiden grossen Motetten etwas man möchte sagen Monumentales zu geben. Aber der phantastisch spielende Geist der Zeit blickt doch auch hinein; bei den Schlussworten der *Virgo prudentissima:* „pulchra ut luna et electa ut sol“ kann Meister Isaak es nicht lassen, in den beiden Bässen mit den Tönen ut und sol sein Spiel zu treiben. Beide Motetten sind in den „Secundus tomus novi operis musici“ wieder aufgenommen, aber die *Virgo prudentissima* im protestantischen Sinne geändert in *Christus filius Dei* und als Gebet für Carl V. (In dieser Redaction ist sie nachmals in das „Magnum opus continens clariss. Symphonistarum Carmina“ von Montanus und Neuber übergegangen.)[3]) Eine kleinere Motette *Virgo prudentissima* zu vier Stimmen, von ausgezeichneter Klarheit und Schönheit des Tonsatzes (zum Schlusse allerdings wieder das Spiel mit dem „ut sol“), findet sich im ebengenannten Werke[4]) und im „Novum et insigne opus musicum“.[5]) G. Rhau's Hymnen bringen von Isaak ein einziges choralartiges ganz kurzes, aber ansprechendes Stück *Defensor noster.*[6]) Petrejus hat in seine „Modulationes aliquot quatuor vocum selectiss. quas vulgo modetas vocant“ zwei sehr schöne Motetten Isaak's aufgenommen *Judaea*

1) Fol. 2, 23, 202, 220, 234.

2) Das erste Thema entspricht Note für Note dem ersten Thema des Kyrie in der Messe *Frölich Wesen.* Zufällig, aber bei Leo X. gar nicht ohne Bedeutung!

3) Abth. III N. 18.

4) Abth. I N. 24.

5) N. 37.

6) N. 19.

et Jerusalem und *Accesit ad pedes* (die Erzählung von Maria Magdalena) — letztere im zweiten Theile von ganz eigener Milde des Wohlklanges und Ausdruckes.[1]) Geringeres in Rhau's Bicinien, in den „Symphoniae jucundae et adeo breves", den „Trium vocum cant. centum". Montanus und Neuber haben in die sechs Theile ihrer „Evangelia dominicarum" und ihre „Cantiones triginta" Stücke von Isaak aufgenommen. Im Dodecachordon ausser den schon genannten Motetten noch, als Muster des lydischen Modus, eine vierstimmige *Loquebar de testimoniis*[2]) von schlichter Tüchtigkeit. Sebald Heyden bringt zwei Mesuralzeichenstudien: eine *Prosa de Conceptione B. Virginis* und eine *Prosa de S. Maria Magdalena,* Stücke, in denen Isaak fast überbietet was Hobrecht und Ghiselin Aehnliches geleistet — es sind Rechenaufgaben nicht leichter Art für die Sänger (übrigens wohlklingende Stücke). Petrucci hat (ausser der schon erwähnten Motette *Rogamus te)* von Isaak in den „Motetti a cinque" drei fünfstimmige Motetten gedruckt: *O decus ecclesiae*, *Inviolata integra et casta* und *Hodie scietis quia veniet,* ausserdem aber eine Anzahl mehrstimmiger Lieder, — im höchsten Grade interessant, weil sie von Isaak's deutschen Liedern so grundverschieden sind, dass wir den musikalischen Proteus gar nicht wiedererkennen würden — im Odhecaton die Lieder *T'meiskin* und *Helas* (wozu noch ein *Benedictus* kommt), in den „Canti cento cinquanta" die Lieder *Par un jour de matinée* (vierstimmig, Alt und Tenor als streng durchgeführter Canon in der Unterquinte), *Tartara* (dreistimmig, der Tenor im Temp. perfect. integri valoris, die beiden andern Stimmen im Temp. imperf. dimin.) und *J'ai pris amours* (im Inhaltsverzeichnisse bezeichnet: „de izac"). Hier ist Isaak, wie er niederländische Lieder bearbeitet, ganz und gar in der allerausgesprochensten Weise Niederländer. Das *Par un jour* ist ein sehr reizendes, munteres Stück, eine Art Pendant zu Busnois' *Dieu quel mariage,* aber mit den Mitteln der vorgeschrittenen Kunst, dagegen das *J'ai pris amours* und *Tartara* trocken. Ein anderes im Tonsatze vortreffliches Stück in den „Canti c. c." *Vilana che sa tu far* (trotz des italienischen Textes im niederländischen Style componirt) dürfte ihm mit ziemlicher Gewissheit zuzuschreiben sein.[3])

1) N. 15 und 9.

2) S. 330. Burney (hist. of. M. II. Band S. 524) wundert sich über eine Stelle „it is curious to find so early a contrapuntist venturing upon a combination of sounds, that would be audacious in a modern." Burney geht in den Werken der Alten mit dem Generalbassbuche in der Hand herum und kritisirt darnach ungefähr wie wenn jemand zur Würdigung eines gothischen Münsters den Vitruv citirte.

3) Sowohl für die Motetten als auch für die weltlichen Lieder Isaak's machen sich Ergänzungen hier nothwendig. Der Codex 58 der Maglibecchiana birgt noch folgende 7 Motetten:

Ein Hauptwerk, das Isaak, wie es scheint, gegen den Schluss seines Lebens unternahm, ist die Bearbeitung der Offizien für die Sonn- und Festtage des Kirchenjahres nach dem kirchlichen Cantus firmus (der hier im Basse auftritt). Sie wurde 1555 in drei Theilen in Nürnberg bei Hieronymus Formschneider unter dem Titel gedruckt: „Choralis constantini, ut vulgo vocant, opus insigne et praeclarum, vereque coelestis harmoniae, authore nunquam satis laudato Musico Henrico Isaac, divi quondam Maximiliani Symphonista Regio, Opus inquam illustris Isaci, officina dignum et propter compositionis artificium et cygneam vetustatem adeo ut ex foecundissimo tanti artificis pectore vere emanasse videatur.“ Das treffendste Urtheil über dieses Werk fällt Proske, er nennt es „eines der allerkostbarsten Denkmale musikalischer Vorzeit, das einen Schatz der lehrreichsten Muster für Studien des Gregorianischen Chorales und des figurirten Contrapunktes in sich schliesst.“[1]) Die Münchener Bibliothek besitzt zehn höchstbedeutende sechsstimmige Offizien Isaak's für die kirchlichen Hauptfeste des Jahres.

Es ist nicht bekannt, wann und wo Isaak sein Leben endete. Insgemein wird er als „Hofcapellmeister Kaiser Maximilian's“ bezeichnet. Das war nicht er, sondern der Bischof Georg von Slatkonia, dessen in der grossen Motette *Virgo prudentissima* mit den Worten gedacht wird: „Georgius ordinat, Augusti Cantor, Rectorque Capellae Austriacae“ und auf dessen Grabstein in der St. Stephanskirche zu Wien (er starb 1527) zu lesen ist: „divi Maximiliani Caesaris Augustissimi a Consilio, Archimusicusque“. Isaak war, wie es auf dem vorhin citirten Titel heisst, „Symphonista regius“. Allerdings aber war er der Stolz und die Zierde der Capelle, und wie man den ehrwürdigen Greis als den Fürsten der Musiker in Deutschland anerkannte, zeigen die bewunderungsvollen Aeusserungen der Zeitgenossen.

Unter den mit Isaak fast gleichzeitigen Tonsetzern ist Stephan Mahu, Sänger in der Capelle des nachmaligen Kaisers

1. *Angeli archangeli*, 6 vocum, auf das weltliche Lied „Comme femme“ gesetzt;
2. *Ave ancilla trinitatis,* 4 vocum;
3. *Alma redemptoris* 4 vocum;
4. *Quis dabit capiti meo,* 4 vocum;
5. *Quae est ista, quae processit,* 4 vocum;
6. *Quis dabit pacem* 4 vocum und
7. *Sustinuimus pacem* 4 vocum.

Der Codex 59 der Maglibecchiana liefert für das weltliche Lied eine Ausbeute von 22 Liedern, nämlich 12 Lieder ohne Text zu 3—5 Stimmen und 10 Lieder mit italienischem und französischem Texte zu 3—4 Stimmen, darunter auch das berühmte: *Fortuna d'un gran tempo*, abermals als Doppellied mit: *Donna di drento della casa.* Kade.

1) Vorrede der Musica divina S. XV.

Ferdinand I.[1]), ein Meister, den Werth und Verdienste zu den Besten seiner Zeit stellen. Sein Hauptwerk (eine Schöpfung ersten Werthes) sind die in Joanelli's Thesaurus gedruckten grossen Lamentationen zu vier Stimmen.[2]) Der kirchliche Cantus firmus wird anfangs im Discant eingeführt, die edle Würde und reine Empfindung des Ganzen, die durchsichtige Klarheit und der Wohlklang des Tonsatzes lassen den Meister wie einen Vorläufer Palestrina's erscheinen (die sechsstimmigen Stellen, wie das *O vos omnes qui transitis* sind ebenfalls von der wundervollsten Schönheit). Eine feierliche fünfstimmige Motette — in ihrer Art auch wieder ein Werk ersten Ranges — *Ecce Maria genuit nobis* in den „Cant. ultra centum" hat bei höchst meisterlicher niederländischer Technik des Tonsatzes wieder auch Etwas, das an Palestrina's reine Hoheit erinnert, wogegen einer andern in der Forster'schen Motettensammlung *Domine libera animam meam* der rechte Wohlklang fehlt; sie scheint herausgerissenes Fragment zu sein, ist ganz kurz, tritt dabei anspruchsvoll mit einem canonischen Doppeltenor, Verkleinerung des wiederum nachahmend geführten Themas u. s. w. auf, bleibt aber eben vorzugsweise durch dieses Herausrücken von Satzkünsten bemerkenswerth, welche Mahu sonst eher bescheiden verbirgt. Eine Motette der Petrejus'schen Sammlung *Cur quisquam corradat* ist dagegen sehr kernig und kräftig. Handschriftlich besitzt die Münchener Bibliothek von Mahu ein *Magnificat.* Unter dessen weltlichen Liedern hat schon Forkel das fünfstimmige *Es wollt ein alt Mann* der Ott'schen Sammlung als einen meisterlichen Tonsatz nach Verdienst mit ungewöhnlicher Wärme gewürdigt. Nicht minder trefflich sind zwei Lieder der Forster'schen Sammlung *Ich armes Käuzlein kleine* und *Wer edel ist:* das erste humoristisch-wehmüthig, das andere eine merkwürdige freimüthige Parentation an den deutschen Adel — die Musik trifft dafür sehr gut den Ton einer festen, mannhaften Ermahnung. Den Liedern des „hochberümpten Heinrici Finckens" ist ein Stück von Mahu beigegeben: *Es ging ein wohlgezogner Knecht;* im Texte ein merkwürdiges Denkmal reichsstädtischen Patrizierstolzes: der wohlgezogene Knecht wird übel heimgeschickt, weil er einige tanzende Patriziertöchter grüssend anredet. Die Musik hat ganz die Balladen- und Romanzenfärbung deutscher Art, der Tanz der jungen Damen wird in wiegender Bewegung leicht und artig angedeutet. Zu dieser halbmodernen Form nimmt sich freilich die gerade in diesem Stücke alterthümliche Färbung der Harmonie sonderbar aus.

Neben Mahu wären noch einige tüchtige aber doch sehr bedeutend unter ihm stehende Meister zu nennen, wie Gregorius

1) So wird er in Joanelli's Thesaurus bezeichnet.
2) Neu herausgegeben von Commer. Kade.

Meyer von Solothurn, von dem Glarean ein anspruchslos aber rein componirtes Kyrie einer Messe *De beata virgine*, ferner ein vierstimmiges *Confitebor Domino* und zwei ebenfalls vierstimmige Compositionen *Qui mihi ministrat*, die eine ionisch, die andere lydisch („Lydii γνησίου verum exemplum", wie Glarean wohlgefällig bemerkt) in das Dodecachordon aufgenommen hat.

Zu nennen wäre auch Wilhelm Breitengasser oder Breitengraser, dessen etwas schwerfällige aber kernhafte Messe *Dominicale* (im Petrejus'schen Liber XV Missarum) erstaunlich niederländisch aussieht — etwa wie ein Werk von Lupus, und der auch in einer ganz entsetzlich weitschweifigen fünfstimmigen Bearbeitung des *J'ai l'amours* (er schreibt: *Gelamours*)[1]) in den „121 newen Liedern" offenbar niederländischen Vorbildern nachgeeifert hat. Noch befinden sich von ihm in derselben Sammlung fünfzehn lehrhaft moralisirende deutsche Gedichte nach dem Zuschnitte der Lieder Hofheimer's oder Finck's in völlig deutscher mehr oder minder choralmässiger Fassung (fünfstimmig) in Musik gesetzt; Poet und Musiker haben hier gewetteifert, wer es dem anderen an Langweiligkeit zuvorthue.[2]) Dagegen reiht sich sein in G. Rhau's „Sacr. hymn." abgedrucktes treffliches fünfstimmiges *Vexilla regis* über die kirchliche Hymnenmelodie als Tenor, im Satze ebenfalls ganz deutsch, den ähnlichen Arbeiten Finck's an.

Georg Blankenmüller oder Blankmüller[3]) (von ihm ein gutes halb niederländisches fünfstimmiges *Christe qui lux* in Salblinger's „Concentus octo etc. vocum": der Cantus firmus als Canon in Epidiapente; und die schon erwähnte ebenfalls gut gearbeitete Motette auf den Tod des Sängers Jordan; vier Lieder in Forster's Sammlung, zwei in den „Cant. ultra centum", etwas philiströs aber brav gesetzt).[4])

1) Mit dem *Gelamors* des Lochheimer Liederbuches (s. a. a. O.) stimmen wenigstens die ersten Noten des Tenors.

2) Jedes dieser Gedichte hat eine lateinische, den Hauptinhalt kurz andeutende Ueberschrift, z. B. Patientia dat victoriam; Littore quot conche tot sunt in amore dolores; Arrogantia in magistratu vitanda; Fortuna plerumque eos, quos plurimis beneficiis ornavit, ad duriorem casum reservat — und so weiter. Der deutsche Poet lässt sich z. B. über das letztangeführte Motto also aus:

„Je böser Mensch, je besser gluck
Seh wir teglich auff erden,
Wiwol der böss of schnell vnd fluck
begint glukhaft zu werden
volgt ihm doch nach ain zeitlich rach u. s. w.

3) Der Lexicograph Gerber unterscheidet irriger Weise zwei Personen. Die Schuld trägt ein Druckfehler in der Forster'schen Sammlung.

4) Es darf nicht unerwähnt bleiben, dass von diesem deutschen Tonsetzer auch eine Bearbeitung des Liedes: *Forseulement*, 3 vocum, (München, Manuscript, 1516) existirt. Kade.

Johannes Stahl, Stahel oder Stoel bei Forster ein im Texte sehr humoristisches Landsknechtlied *Unsere liebe Frau vom kalten Brunnen,* dessen Musik um desto weniger Humor spüren lässt; die überaus feierliche Kirchencadenz zum Schlusse ist freilich, aber ganz wider Willen des Componisten, komisch. In Rhau's Passionsgesängen ein *Oblatus est,* im Ganzen auch ziemlich trocken und herb, doch nicht ohne einzelne tüchtige Züge. Dagegen ist im ,,Opus decem Missar.“ eine kurze Messe *Vuinken ghy syt grone* ein braves kernhaftes Stück, wovon nicht allein der Titel einen niederländisch-vlämischen Anklang, sondern auch die Composition selbst eine grosse Verwandtschaft mit dem niederländischen Musikstyle zeigt. In die ,,123 newen geistlichen Gesänge“ und in die Bicinien hat Rhau ebenfalls etwas von ihm aufgenommen.

Hans Heugel, in seinen späteren Lebensjahren Capellmeister Philipp's des Grossmüthigen von Hessen. Von ihm eine fünfstimmige Composition für gleiche Stimmen *En quam honesta et jucunda* in Kriesstein's ,,Concentus septem etc. vocum“. Im Petrejus'schen Psalmenwerke drei Stücke: *Exaudi Deus deprecationem, Bonitatem fecisti* und *Laudate Dominum quoniam bonus* und ein fünfstimmiges *Lauda Hierusalem.* In den ,,Cantion. ultra centum“ eine Fuga ,,octo vocum sub duabus“ *Circumdederunt me* und eine Fuga duarum vocum, d. h. ein zweistimmiger Canon *Quam pulchra es,* ein dreistimmiges Stück *O vos omnes* mit dem Motto ,,Trinitas in unitate“. In den ,,Conc. octo etc. vocum“ ein ganz stattliches Stück zu sechs Stimmen *Multa pericula* mit doppeltem Spruchtenor: ,,a Domino factum est“ und ,,Incidit in foveam“ offenbar eine festliche Gelegenheitscomposition, und eine Motette zu vier Stimmen *Christum gestio viventem,* nach den Texteswörten ein Gesang zu Ehren einer deutsch-protestantischen Stadt — etwa Nürnbergs — der feierliche Segensspruch zum Schlusse schön und würdig. Im ,,Novum et insigne opus musicum“ das *Lauda Hierusalem* und ein fünfstimmiges *Laudate pueri.*[1])

Virgil Haug, Cantor in Breslau (Verfasser der 1545 gedruckten kleinen Erotemata). In Rhau's Hymnen von ihm: *Ad coenam agni; Accende lumen; O gloriosa Domina* und *Angelorum panis.*

Balthasar Hartzer. Von ihm a. a. O. die Hymnen: *Caeduntur gladiis; Deus tuorum militum; Jesu corona* und *Urbs beata Jerusalem.*

Andreas Cappel. Von ihm a. a. O. die Stücke: *O lux beata trinitas, Nobis natus,* aus dem *Pange lingua* zu 5 Stimmen — *Cujus sacra viscera,* auch fünfstimmig, und *Qui pascit inter lilia.*

1) Die Dresdner Manuscriptsammlung Musica, B. 1024 enthält von Heugel noch eine vierstimmige Bearbeitung des Liedes: *Erhalt uns Herr bei deinem Wort:* in vier Abtheilungen.

Gregor Peschin oder Pesthin. Von ihm in den „Cant. ultra cent." die Lieder: *Mein Herz fährt hin in grossem Leid* und *Mich fretzt Unglück* — letzteres ausgezeichnet schön, zu schön für den die Verderbtheit der Welt bejammernden Text. Ein Lied bei Forster *Frau ich bin euch von Herzen hold* sieht in Melodie und Periodenbau fast schon wie der Vorbote einer neuen Zeit aus. Ausserdem die Lieder: *Mag ich Zuflucht* und *Glück Hoffnung gieb.*

Caspar Czeys, ohne Zweifel mit dem von Ornitoparch belobten Casparus Bohemus[1]) ein und dieselbe Person. Von ihm sind nur zwei unbedeutende Lieder bekannt: *Artlich und schön* und eine Bearbeitung des *Mag ich unglück nit widerstehn* — letztere nicht einmal im Satze tadellos. Hat Caspar nichts Besseres geschrieben, ist Ornitoparch's Lob nicht wohl zu begreifen.

Thomas Pöpel, (bei Rhau die Hymnen *Qui condolens* und *Lavacra gurgitis*).

Wolf Grefinger von Wien, Schüler Hofheimer's. Von ihm a. a. O. *Herodes hostis impie,* bei Forster eine hübsche Bearbeitung des *Wohl kommt der Mai,*[2]) und ein Lied, dessen Anfangsworte als die bündigste Kritik einer grossen Zahl dieser deutschen contrapunktischen Lieder gelten könnten: *„schwer langweilig"*.

Balthasar Arthopius. Von ihm im dritten Theile des Petrejus'schen Psalmenwerkes der Psalm *Nisi Dominus;* im „Novum et insigne opus" die vierstimmige Motette *Cognoscimus Domine;* in den „Cantion. ultra cent." die fünfstimmige Motette *Salutem ex inimicis nostris.*

Rupertus Unterholzer. Von ihm die fünfstimmige Motette *Ecce mitto vobis;* in Forster's Liedersammlung ein Lied *Was nit sol sein.*

Johann Galliculus, um 1520 in Leipzig, Verfasser einer kurzen „Isagoge de compositione cantus". Von ihm in G. Rhau's „Select. harm. de pass. Dom." eine vierstimmige *Passio secundum Matthaeum,* nicht in deutsch-protestantischer Art, sondern beinahe die Replik der Hobrecht'schen; in eben jenes Herausgebers „Officia paschalia" die Nummern: *Resurrexi; Christus Resurgens; Ave vivens hostia;* ferner das *Kyrie* und *Christe* einer Ostermesse, dem sich ein *Alleluia Pascha nostrum* und der uralt-deutsche Ostergesang *Christ ist erstanden von der marter alle* und der zweite Theil der Sequenz *Victimae paschali* von den Worten „dic nobis Maria" beginnend anreiht, darauf das Evangelium „in die Paschae": *Dominus vobiscum et cum spiritu tuo,* Evangelium

1) Der Name Czeys oder Zeiss ist im südlichen Böhmen nicht selten — in diesem Augenblicke (1866) ist z. B. ein Herr Zeiss in Tabor Bürgermeister.

2) Die 121 Lieder, 1534 von Ott, nennen L. Senfl als Verfasser dieses Liedes. Kade.

secundum Marcum: *In illo tempore Maria Magdalena et Maria Jacobi et Salome* u. s. w.; darauf *Sanctus, Pleni, Benedictus, Agnus* — in letzteres mischt sich die Fortsetzung jener deutschen Osterlieder ein: *des solln wir alle froh sein,* zuletzt die Communio *Pascha nostrum immolatum est* — die von der römischen abweichende Liturgie, das Einmischen des deutschen Kirchenliedes in den lateinischen Ritualtext lassen ein schon specifisch protestantisches Werk erkennen. In der Petrejus'schen Psalmensammlung findet sich von Galliculus eine vierstimmige Composition des ersten Psalmes *Beatus vir,* im „Nov. et insign. op." eine fünfstimmige des Psalms *Quare fremuerunt gentes.*

Matthias Eckel, ein braver Meister, in Rhau's Passionsgesängen von ihm ein schönes Stück zu vier Stimmen *O admirabile pretium;* in den „Sacr. hymn." die Motette *Praesta hoc Domine*; im „Nov. et ins. opus" ein fünfstimmiges *Deus in nomine tuo,*[1]) in Forster's Liedern *Gesell wiss urlaub,* auch der Text naiv und anziehend: eine Schöne verabschiedet einen Ungetreuen, dessen Herz, wie sie sich ausdrückt, einem Taubenschlage gleicht.

Lorenz Lemlin (Lämlin, Lemblin), Capellmeister zu Heidelberg, ist nach seinem deutschen Namen (Lämmlein) und seinen Compositionen kein „musicien belge", wie Fétis ohne haltbaren Grund sagt, sondern deutscher Tonsetzer, und zwar einer der liebenswürdigsten. Ist er im Vergleiche zu Isaak oder Senfl nur ein Stern zweiter Grösse, so leuchtet er doch in reinem, mildem Lichte. Lemlin's amtliche Stellung in Heidelberg (von der Fétis noch kein Wort weiss) erwähnt Georg Forster in jener an Jobs von Brand gerichteten Dedicationsvorrede: er nennt ihn „senger und capellenmeister" des Pfalzgrafen und Churfürsten Ludwig, dessen Schüler er (Forster) und Jobs nebst Caspar Othmair („derzeit weit berümbten Componisten") und Stephan Zirler (Churfürstlichem Kanzleiverwandten in Heidelberg) gewesen. Eine beträchtliche Anzahl ganz tüchtiger Gesänge dieser Mitschüler und Freunde hat Forster in seine grosse Sammlung aufgenommen (fast der ganze vierte und fünfte Theil ist ihnen eingeräumt). Sie machen dem Lehrer Ehre, erreicht hat ihn aber keiner von ihnen. In den Liebesliedern Lemlin's deren sich ebenfalls eine namhafte Zahl in der gedachten Sammlung findet, muss bei aller altfränkischen Form das deutsche Volk noch jetzt den warmen, treuen Schlag des eigenen Herzens wiedererkennen. Gegen die Färbung der Liebesgesänge in den wenig älteren italienischen Frottole gehalten, zeigen sie den ganzen die Nationen kennzeichnenden Unterschied. (Mendelssohn hat in einigen „alt-

1) In demselben Werke auch ein sehr schönes: *Cantabo Domino,* zu 5 Stimmen. Kade.

deutschen Liedern", wie er sie nennt, denselben Ton mit modernen Mitteln erstrebt und erreicht.) Eines der schönsten Lieder des altdeutschen Meisters *Tag Nacht ich ficht* hat leider einen ganz erbärmlichen Text; anderwärts sind aber auch die Worte anziehend, wie in dem humoristischen *Des Spielens hab' ich gar kein Glück,* wo zum Widerspiele des alten Spruches, ein Verliebter sein Liebesmissgeschick im Bilde eines Kartenspieles schildert und drollig-ärgerlich ausruft: „wiewol sie doch in henden het hertz, schellen, grass und eycheln, gar bald sie schellen werfen thet, mir zu eim' narrenzeichen" u. s. w. Gar schön ist in dem freudig beginnenden *lust thet mich umbgeben* der kleinlaut und betrübt stockende Schluss *der klaffer sä't sein samen drein* („dieser Klaffer" spielt in der damaligen Liebes- und Liederpoesie überhaupt eine grosse Rolle). Sehr ergötzlich ist die Jeremiade eines unglücklichen Jägers *(Was sterblich Zeit mir freuden geit).* Er entschuldigt sich: „all' spöttlich red vor ohren geht, ob ich schon nimmer treff kein Hirsch, wer kann für's glück, dass ich verzück mein gschoss am backen so ich birsch!?" Der arme Max fürchtet einen Kilian zu finden; „der bauersmann wird sonst nicht lan, gar spöttlich von dir sagen: er wolt, wo not, mehr hirsch zu tod mit einem bengel schlagen". Ein ganz reizendes Stück im Volkston ist *Der gutzgauch auf dem Zaune sass* — natürlich mit der artigen Spielerei des Kukukrufes, und selbst die Strafpredigt über Kleider und sonstigen Luxus *Es ist ein frag* kann wenigstens als gute Musik gelten.[1]) Von den Kirchenstücken des trefflichen, bescheiden-tüchtigen Lemlin ist leider wenig erhalten, aus dem Wenigen spricht ein reiner frommer Sinn und zeigt sich die feste Hand. Eine kleine fünfstimmige Motette *Memento mei* findet sich in den „Cant. ultra centum", in Rhau's Passionsgesängen ein sehr schönes *In manus tuas*: kurze Versette, welche wie Fragmente eines grösseren Passionswerkes aussehen, über den alten, mehrmals wiederholten kirchlichen Cantus firmus sind wechselnde, tüchtige Contrapunkte gebaut. Die Meister brachten aus dem Mutterhause der alten Kirche jedenfalls ein ganz kostbares Erbe in die neue Kirche und Zeit mit.

Ein anderer schätzbarer, mannhaft-braver Meister ist L e o n h a r d P a m i n g e r aus Aschach in Oberösterreich, Aschaviensis Austriacus wird er auf dem Titel seiner weiterhin zu erwähnenden liturgischen Compositionen genannt, starb 1568 zu Passau als Rector

1) Der Text ist „culturhistorisch" interessant und mag darum hier eine Stelle finden: „1. Es ist eine frag und grosse klag; wies geld kombt aus dem lande? solch frage loss darff nit vil gloss: man gibts um seidengwande. Der welte pracht ist uber macht, die hoffart bricht herfüre, ein jeder wil an mass und zil, sich kleiden uber büre, rein tretten uberquire."

der dortigen Thomasschule. Das Petrejus'sche Psalmenwerk enthält von ihm die Psalmen: *Verba mea auribus; Domine quid multiplicati sunt; Dixit Dominus* und *In convertendo;* das Psalmenwerk von Montanus und Neuber die Psalmen *Cum invocarem* und *Dixit Dominus Domino meo;* das „Novum et insigne opus" ein vierstimmiges *Confitemini Domino* und ein fünfstimmiges *Si Deus pro nobis;* der „Secundus tomus" etc. eine bedeutende Motettenerzählung *Discumbentibus illis undecim Apostolis apparuit Jesus.* Forster schliesst seine grosse Liedersammlung mit einem Cabinetsstücke Paminger's ab, einer Bearbeitung des bekannten Liedes *Ach Gott, wem soll ich klagen,* das ohne Pausen fünfstimmig, mit den Pausen zehnstimmig zu singen ist. Gardane's „Fior de Motetti" enthalten ebenfalls Stücke von ihm, in Kiesewetter's Nachlasse ein Canon für vier vierstimmige Chöre (16 Stimmen) mit dem Texte *O profunditatem divitiarum* — eine monströse Meisterprobe, in welcher Paminger wie ein Vorbote der späteren Orazio Benevoli, Abbattini, Paolo Agostini erscheint. Anspruchsloseres in der Sammlung des Johannes Ott. Aber, wie Proske sich ausdrückt, „Zeugniss von dem unerhörten Fleisse des Meisters legt eine Sammlung ab, die nach seinem Tode unter dem Titel „Primus (Sec., Tert., Quartus) Tomus ecclesiasticarum cantionum 4, 5 et 6 vocum a prima Dominica adventus usque ad passionem Domini et Salvatoris nostri Jesu Christi" (Noribergae in offic. Theodorici Gerlatzeni 1573) erschienen ist. Die Liturgie des ganzen Kirchenjahres findet sich in diesem Werke auf das Erschöpfendste behandelt, darunter die Harmonisirung der Psalmen in einer an Vollständigkeit grenzenden Durchführung, wie sie sonst nirgend vorhanden ist".[1])

Auch Sixt Dietrich (Sixtus Theodericus, aus Augsburg, lebte meist in Constanz) nimmt unter den Tonsetzern jener Zeit eine ausgezeichnete Stelle ein. Sein Hauptwerk, das *Magnificat* nach den acht Kirchentönen, druckte 1535 Schöffer zu Mainz (ein Exemplar mit fehlendem Basshefte in der k. Bibliothek zu München, ein Basspart hinwiederum im Privatbesitze bei Fétis). Ein anderes bedeutendes Werk ist das 1541 bei Rhau in Wittenberg gedruckte „Novum ac insigne opus musicum triginta sex antiphonarum quatuor vocum". Ein Stück zu sieben Stimmen in fünf geschriebenen — der Discantpart ist mit dreierlei Schlüsseln zugleich auch Contra und Tenor — *Sex sunt quae odit Dominus* eröffnet Kriesstein's „Cantiones septem sex et quinque vocum" (1545), ein fünfstimmiges *Completi sunt dies* mit canonischem, nach Josquin's Art in kleine Wiederholungssätzchen zerschnittenen Tenor steht in Salblinger's „Concentus octo etc. vocum": es ist

1) Vorrede der Mus. divina S. XV.

ein Tonsatz von vortrefflicher Arbeit. Nicht minder trefflich ist ein in den „Cant. ultra centum“ gedrucktes *In pace in id ipsum* zu sechs Stimmen — wiederum canonisch, so dass sich der zweite Bass aus dem ersten, der Alt aus dem Tenor entwickelt; in derselben Sammlung ein frisches deutsches Lied zu sechs Stimmen *Ich weiss mir ein hübschen grünen Wald, da laufen drei Hirschlein wohlgestalt, da laufen drei Hirschlein hübsch und fein, die freuen dem Jäger das junge Herze sein.* Die beiden Tenore verschlingen sich wiederum zum Canon. Ein drittes Stück ist eine nüchtern-moralisirende Strafpredigt *Ihr Schlemmer ihr Prasser,* die schwerlich sehr ernst gemeint war, denn Dietrich hat das den Wein preisende *Nur nerrisch sein ist mein manier* offenbar mit mehr Antheil und Lust componirt (bei Forster; es ist interessant die ungeschickte Bearbeitung derselben Melodie für die Laute der von Hans Judenkunig daneben zu halten). Andere Lieder in den Sammlungen von Ott und Forster. Eines bei Forster *Nu grüss dich Gott mein truserlein* trifft den herzlichen Ton der deutschen Lieder Isaak's. Glarean bringt in seinem Dodecachordon eine tüchtige vierstimmige Motette *Ab occultis,* ein trefflich gesetztes Duo *Erue Domine* und ein anderes *Servus tuus sum* als „Antiqui Lydii Forma inter F et c“.

Eine ganze Reihe von Namen geringerer Meister, deren kleinere Arbeiten vorzüglich durch die hier schon oft genannten Sammler Georg Rhau, Johannes Ott und Georg Forster erhalten geblieben, könnte noch aufgeführt werden, wie Simon Cellarius, Conrad Rein, Huldreich Brätel, Gregor Schönfelder, Thomas Pöpel, Nicolaus Kropstein, Andreas Capellus, Machinger, Johannes Leonhardi, Martin Wolf, Heinrich Eitelwein, Johannes Fuchswild, Georg Botsch, Hans Teuglein, J. Schechinger, Matth. Greiter, Wolf Heintz, Nicolaus Piltz, Georg Vogelhuber, Leonhard Heidenhamer, Johann Wannenmacher, Leonhard von Langenau, Joh. Kilian, Johannes Alectorius (wären seine Stücke in Rhau's „Offic. paschal.“ nicht ausdrücklich von jenen des Joh. Galliculus unterschieden, könnte man an eine Identität der Person denken — beide hiessen vermuthlich Hähnel oder Hähnlein). Hat der Forscher den Muth, sich durch ihre zahlreichen Lieder und weniger zahlreich erhaltenen Kirchenstücke durchzuarbeiten, so kann ihm zu Muthe werden als führe ihn sein Weg durch eine weite Ebene, wo ein wohlbestellter Acker neben dem andern und einer wie der andere daliegt, hin und her ein Erlenbusch, ein Dorf, — prosaischer, sehr respectabler Fleiss fast überall, höhere Schönheit fast nirgends. Glücklicherweise stösst man dazwischen immer wieder auf Stücke von Isaak, Senfl u. s. w., und so lässt man sich jene als Verbindung, Uebergang, Hinter-

grund gefallen. Auffallend ist es, dass in der Sammlung Forster's eine Anzahl guter und besonders charakteristischer Stücke ohne Autornamen geblieben. So das frische Wanderlied *Wolauf gut g'sell von hinnen, meines bleibens ist nimmer hie,* das wie ein Vorbote der frischesten Gesänge Eichendorff's und seiner Componisten aussieht — so das köstliche Jagdstück voll Hörnerklang und Hundegebell, der Ahn all der zahllosen späteren deutschen Jagd- und Jägerchöre *Wohlauf, wohlauf, jung und alt, rasch und bald, das Gott heut selber walt', der Tag herdringt, der Vogel singt, dass allenthalben der Wald erklingt* u. s. w. Sehr viel weniger künstlich, aber sehr viel herzerfreuender als Clement Jannequin's *Chasse* und seine *Deux chasses de lievre,* in denen man die französischen Seigneurs ihr halb geckenhaftes Wesen treiben sieht (einer der Herren flucht: „le gris caffart il m'a apporté malheur, le diable y ait part"), während dort etwas weht wie frischer Morgenduft im deutschen Buchenwalde.[1]) Ohne Autornamen ist ein grossmächtiges Stück *Herbei herbei was Löffel sei* — ein Hauptbeispiel für die Behandlung des grotesk Komischen im altdeutschen Liede, zugleich sehr charakteristisch, wenn man es neben die gelegentlichen Buffonerien in der Petrucci'schen Frotollensammlung hält. Der Spass wird hier durch Betrachtung aller möglichen Arten, Abarten und Unterarten des Begriffs „Löffel" mit deutscher Gründlichkeit todtgehetzt. In der Musik ist die Anwendung rascher parlirender Noten, kurzer, wie Gevatterinnenklatsch dialogisirender Phrasen bemerkenswerth; es ist schon der richtige Weg zur musikalischen Komik. Vortrefflich und in seinem launigen, körnigen Volkstone über die Massen ergötzlich ist das Lied von den drei Bauern auf der Bärenjagd, eine lustige Volksmelodie, welche zwei Stimmen stückweise vor- und dann alle vier nachsingen. Ohne Autornamen ist die Parodie der Missa *Vitrum nostrum gloriosum,* deren im Simplicissimus als der *Bachantenmess* gedacht wird, wahrscheinlich vor der Reformation entstanden — man braucht durchaus kein Zelot zu sein, um an dieser frechen Verhöhnung Anstoss zn nehmen. Die zahlreichen Lieder *An die Martinsgans* gehören in das Capitel derber Komik. Forster entschuldigt sich: „es möcht aber einer sagen, was man an diesen leppischen Liedlein getrukt hat? dem will ich also geantwort haben: dass ich diese Liedlein nicht den dapffern, sondern den schlechten singern, so hie und wieder auff den

1) Cl. Jannequin's *Chasse* wurde 1537 bei Pierre Attaignant und Hubert Jullet gedruckt; die beiden Hasenjagden stehen im 10. Buche der grossen Sammlung Tylman Susato's. Die deutschen Hunde bellen „wuff, wuff," die französischen „gnouff, gnouff" — jene werden angeredet „ihr lieben Hund," diese „mes chiens bien bons."

Schulen mit der lieben Gans umb Martini und Weihnachten, oder zur andern zeit (wie denn an vielen orten ein „alt herkommen“ wie sie es nennen) müssen herumb recordiren, hab wöllen mittheilen. Denn solchen Sängern offtmals ist dergleichen Liedlein eins zu solcher zeit viel mehr denn ein köstlich Josquinisch oder eines andern berümten Componisten stück fürtreglicher und besser zu statten kombt, wie denn die, so das gebraucht, wol wissen“[1]). Auch die Quodlibets gehören in diese Klasse, bei denen der Hauptspass darauf hinausläuft, entweder ein Gemenge bekannter Liederanfänge durcheinander gewürfelt zu hören (wie in den in ihrer Art sinnreichen Arbeiten von dem Niederländer Matthäus le Meistre oder von Leonhard Heydenhamer), oder grell Contrastirendes nebeneinander gestellt zu finden, wie in dem Scherze eines Ungenannten bei Forster *Praesulem sanctissimum veneremur* — choralmässig, hochfeierlich — und gleich daneben die bekannte *Gans des Müllers von der Obermühl* mit dem *Feisten Kragen* — auch in der Musik echt komische Züge. Jenen, die da behaupten „alle Musik des 16. Jahrhunderts klinge wie Kirchenmusik“ sollte man gelegentlich solche Stücke vorsingen. Sonst gibt es freilich auch deutsche Lieder, deren ganze Komik auf einen grobkörnig gesalzenen Text hinausläuft, wie das Lied von Nicolaus Piltz *Die Weiber mit den Flöhen, die han' ein steten Krieg.* Wirklich Anstössiges ist zum Glück selten, der *Hensel Schütze, Der zürnende Jägermeister,*[2]) *Die schöne Müllerin*[3]) sind zu naiv, zu schalkhaft, um eigentliches Aergerniss zu geben. Der Ruhm, eine der allerärgsten Unfläthereien componirt zu haben bleibt dem sonst so über die Massen philiströs ehrbaren Forster *Ich bin ein Weissgerber.* Freilich macht es Forster anderwärts durch ein wahrhaft erschrecklich „moralisch Lied“ wieder gut: *Ach megdlein fein bedenk dich schon, hab acht auff dein jungfräulich cron* u. s. w. Die Moral lässt sich hier eben so tölpisch an, wie in jenem andern Liede ihr Gegentheil. Steif moralisirende Lieder sind nicht selten, (man möge sich jener von Breitengasser erinnern), daneben kommen aber sogar förmliche politische Leitartikel wie das Lied von Jobst vom Brande *Frisch auff in Gottesnamen du werte*

1) Das Lied *Nu zu diesen Zeiten soll'n wir alle fröhlich sein* hat das Verdienst im Tenor eine köstliche Volksweise zu bewahren. Aeusserst komisch ist in diesem Liede, wenn mitten in's Mönchs- und Schülerlatein hinein die Worte „Deum rogans“ unwiderstehlich zu dem Reim und Ausruf „bratne Gans“ führen. Ein anderes fängt parasitisch-lüstern an: *Mein g'sell wie reuchts in deinem Haus so wohl* u. s. w. Natürlich ist es die gebratene Martinsgans, welche jene Wohldüfte verbreitet.

2) Das Lied (bei Forster II. 10) beginnt mit den Worten *Es jagt ein Jäger von dem Holz.*

3) *Ich weiss mir ein schöne Müllerin* componirt von Arnold von Bruck (121 newe Lieder, Nr. 16).

deutsche Nation, fürwahr ihr sollt euch schamen u. s. w. (zuletzt geht es über die „türkischen Hunde" los); oder das Stück von Forster: *Im deutschen land was etwas schand, daz nunmehr ubt finantzisch rath, jetzund muss schier hinder die thür was nicht mit ihr gemeinschaft hat* u. s. w.; oder Nekrologe, wie jener von Forster: *Von Gottes gnad ward in den tod Ludwig Pfaltzgraf ergeben, auf Sonntag hie, gnannt Oculi, das merket fleissig eben, von Christ geburt, die Zahl beruhrt tausend und auch fünfhundert vierzig vier Jahr, ich sag fürwahr, gross klag man sich verwundert, bei Rhein ist wahr dreissig acht jahr hat er das Land regieret* (folgt das Curriculum vitae in fünf Strophen).

Auf dem Sandboden solcher Worttexte war freilich kein Blumengarten von Musik zu pflanzen. Aber als Spiegelbild ihrer Zeit sind sie für deren Sittengeschichte zuweilen von Interesse. Das bittere Lied über die Mädchen von Regensburg, die vor lauter Umgang mit der spanischen Garnison ihr Deutsch verlernt,[1]) ist in diesem Sinne so anziehend als das von Senfl componirte Reiterlied, in welchem die Zeit Götzen's von Berlichingen leibhaftig vor uns dasteht.[2]) Das Interessanteste aber ist, dass sich das deutsche Wander-, Wein-, Jagd-, Liebes- und Frühlingslied schon hier ankündigt, dass schon hier die Saiten angeschlagen werden, die noch heut erklingen, dann dass, so viel contrapunktisches Geflecht man auch sonst (besonders in den sentimentalen Stücken) als ungeniessbar bei Seite zu werfen findet, doch gerade in solchen echtdeutschen Liedern auch schon ein Ton anklingt, der „mit urkräftigem Behagen die Herzen aller Hörer zwingt". Der Ton des deutschen Volksliedes klingt selbst aus den sorgsamer contrapunktirten Stücken sehr viel entschiedener heraus als die Volksweisen aus den darüber componirten feinen Kunst- und Cabinetsstücken der Niederländer. Dass sich die Kunstmusik hier nicht blos der Singweise, sondern ganz besonders auch der Wortdichtung, nämlich der Construction ihrer Verse, correspondirenden Reimpaare und geschlossenen Strophen, als

1) Forster II. 35.

2) „Vorerst so wöll wir loben Mariam die reine meid, die sitzt so hoch dort oben, kein bitt' sie uns verseit; uns armen Reitersknaben, die nit viel goldes haben, nur hin und wieder traben; sie thut uns gnädig sein, dieselbig jungfrau rein."

„Sanct Jörg du edler Ritter, Rotmeister soltu sein, bescher uns schön Gewitter, thu' uns dein' Hilfe schein; dass wir nit gar verzagen, wo wir im Feld umjagen, das gütlen zusammentragen; errett uns arme Knecht' vor allem strengen Recht".

„Kauffleut seind edel worden, das spürt man täglich wol, so kumpt der Reuttersorden und macht sie reysig vol; man sol sie ausser klauben, aus jren mardrenschauben, mit brennen und mit rauben, dieselbig Kauffleut gut, das schafft jr ubermut."

eine ehrliche Dienerin aufrichtig anschloss, während bei den Niederländern, wenn die Volksweise sich mit dem Contrapunkt vermählte, sich an ihr das alte Wort erfüllte „und er soll dein Herr sein“: diese ehrliche Treue hat dem deutsch-polyphonen Liede jener Zeit einen gewissen regelmässigen Bau und Zuschnitt gegeben, der gewissermassen mit der italienischen Frottole zusammentrifft, so grundverschieden sonst beide auch sind. Daher der kürzere erste Theil, der deswegen wiederholt wird, weil die Verse sich nach Bau und Reimen wiederholen; daher die zuweilen sehr fühlbaren Einschnitte und Absätze nach den einzelnen Versen, oder nach solchen, deren Reime zusammenklingen; daher die Möglichkeit solche Lieder mit geistlich umgemodelten oder unterlegten Texten zu Volksgesängen für die Kirche zu machen, wobei zuweilen die eigentliche Volksweise im Tenor dem hörbareren Discant als der jetzt „anerkannten“ Melodie des betreffenden Liedes den Vorrang lassen musste, daher die Art, die Volksweise auch wohl gleich bei der Bearbeitung in die Oberstimme zu verlegen. Wie viel Gold echtester Poesie endlich aus den Texten (freilich neben den jämmerlichsten und ungeschicktesten!) zu holen ist, haben Uhland und andere sehr wohl gewusst, während sich Forkel (allerdings zu einer Zeit, wo Ramler noch für den deutschen Horaz und Gleim für den deutschen Anakreon galt) mit Abscheu wegwendete und die Texte „erbärmlich und völlig den Texten unserer gewöhnlichen Handwerksburschen-Lieder gleich“ fand. Dass am Ende darin Poesie und obendrein recht viel Poesie stecken könne, fiel dem gelehrten Doctor nicht im Traume ein. Ihren Gipfel erreichte diese deutsche Kunst und Art in Arnold von Bruck und Ludwig Senfl, obwohl der erste muthmasslich, der zweite sicher ein Schweizer war.

Arnold von Bruck gilt gewöhnlich für einen Niederländer von Brügge (weil er mit dem viel späteren Arnoldus Flandrus, der um 1590 Organist zu Tolmezzo im Friaul war — Organista Tulmetanus Eremita — wie er sich auf dem Titel seiner bei Angelo Gardane in Venedig gedruckten „Sacrae cantiones“ nennt, zusammengeworfen wird), er war aber allem Anscheine nach aus Bruck im Aargau. Seine Musik ist kerndeutsch, seine Gesichtsbildung, wie die 1536 zu seinen Ehren geprägte Medaille zeigt, ebenfalls.[1]) Er war Leiter der Capelle in Wien („Romanorum regiae majestatis rector capellae, cantorum praeses“, nennt ihn die Umschrift jener Medaille), ferner Dechant in Laubach, d. i. Laibach. Hans Ottl, Buchführer von Nürnberg (der wohlbekannte Johannes Otto), begrüsst ihn in der Ueberschrift der

1) In Silber geprägt im k. k. Münzcabinette in Wien. Der Güte des Hrn. k. k. Rathes Bergmann danke ich einen Abguss.

vom 20. August 1534 datirten Vorrede der „hundert vnd ain vnd zweintzig newe lieder von berümbten dieser Kunst gesetzt, lustig zu singen u. s. w.“ (Nürnberg Formschneider, 1534) mit den Worten: „dem erwirdigen Herrenn Arnoldo von Bruck Dechant des Stiffts zu Lawbach Römischer Küniglicher Mt etc. obersten capellmeister meinem gunstigen Herrn.“ In der Vorrede selbst sagt Otto: „bin auch zweifels an, es sey keiner zu vnsern zeiten sein selbst so grosser liebhaber, der nit frei bekenne E. E. habe im vnd andern des theils den vorsprung also weit abgewunnen, das dieselbe von meniglich woll vnerritten bleiben werden, zuvoraus in der freuntlichen lieblickeit, die in kunstlicher gewissheit zu erhalten fur ein sonderliche vnd hochberumbte geschicklickeit geschetzt wirdet.“ Was Otto hier in der wunderlich verschnörkelten Sprache seiner Zeit sagt, ist ganz richtig und wahr: Arnold gegenüber ist nicht leicht ein Ausdruck der Bewunderung zu stark. Hochherrlich sind vor Allem seine religiösen Gesänge, in denen zugleich eine Glut und ein strenger Ernst, eine Hoheit und eine Milde ist (das anscheinend Unvereinbare), dass sie zu dem Besten aller Zeiten gehören, was auf diesem Gebiete geleistet worden, und es ist die Frage, ob nicht z. B. sein fünfstimmiges *Pater noster* an Kraft, Würde und Wohlklang jenem von Palestrina (im 3. Buche der fünfstimmigen Motetten) beträchtlich vorzuziehen ist. Dabei entdeckt er, was sogar dem Blicke Josquin's entgangen, dass sich die allbekannte Ritualmelodie vortrefflich zum Canon in Subdiapente ordnen lasse. Eine Motette *In civitate Domine,* gleich dem eben genannten *Vater unser* im „Secundus tomus novi operis musici“ gedruckt, steht in ihrer tüchtigen, kernhaften deutschen Contrapunktik und zugleich in ihrer reinen Schönheit und Würde nicht minder bewundernswerth da. Die Rhau'sche Hymnensammlung enthält vier kurze aber sehr bedeutende, im Tonsatze höchst meisterliche, im Ausdruck andächtigweihevolle Hymnen des Meisters: zwei Gesänge für die Fastenzeit *Audi benigne* und *Jesu quadragenarie,* ferner die Gesänge *Adesto nunc* und *Crux ave spes unica.* Die Art, wie in letzterer eine Stimme allein den Gruss beginnt, die anderen sich nach einander gesellen, ist im Grunde nichts als ein fugirter Eintritt in der gewohnten Form und wirkt hier doch ganz eigenthümlich schön. Eine Himmelfahrtsmotette *Ascendo ad patrem* in Forster's „Selectissimarum mutetarum etc. Tom. prim.“ Die sechsstimmige Krönungsmotette *Fortitudo Dei* für König Sigismund von Polen im „Novum et insigne Opus“ etc., unter Arnold's Namen gedruckt, auf einem Canon in Subdiapente, ist ein würdiges Stück, doch etwas trockener als die vorgenannten (das Stück gleicht in der Schreibart sehr viel mehr einer Arbeit von Heinrich Finck). Aber nicht leicht tönt die Kraft eines tiefgläubigen Gemüthes

gewaltiger als aus den deutschen religiösen Gesängen Arnold's, und darin liegt wieder nicht der schwächste Beweis für seine deutsche Abkunft — in der Muttersprache geht das Gebet am Ende doch aus der tiefsten Tiefe des Herzens. Die Schreibart dieser Compositionen ist tiefsinnig und kunstvoll, aber wesentlich anders als jene der vorgenannten kirchlich-vornehmen vier Hymnen, sie hat etwas Volksthümliches, Urgewaltiges. Arnold, obwohl katholischer Domherr, wurde, wie damals Viele in und ausser Deutschland, die selbst der alten Kirche treu blieben (z. B. Vittoria Colonna, Cardinal Polus u. A.) von dem grossen Ereignisse der Reformation tief berührt und erschüttert. Er setzte die Dichtungen Luther's *Mitten wir im Leben sind; Gott der Vater wohn' uns bei* und *Komm heiliger Geist* in Musik.[1]) Sie nehmen zwischen dem einfach Choralmässigen und dem motettenartig Fugirten eine eigenthümliche Mittelstellung ein: die Melodie des *Mitten wir im Leben* gleicht so wenig der in der protestantischen Kirche gebräuchlichen und mahnt doch wieder unverkennbar an sie, dass man über das Verhältniss zweifelhaft bleibt; die Rufe *Heiliger Gott, heiliger starker Gott* u. s. w. klingen erschütternd, ein Hauptbeispiel des musikalisch Erhabenen. Sehr deutlich tritt die Verwandtschaft mit der gebräuchlichen Kirchenmelodie in dem *Komm heiliger Geist* und ganz notengetreu in *Gott der Vater* hervor; aber was zum Gebrauche der Gemeinde in knappere Liedform gefasst ist, breitet sich hier zu einem motettenartigen Satze aus, doch so, dass das Choralartige immer noch durchklingt. Die Melodie des *Gott der Vater,* die Sethus Calvisius 1597 im Soprane bringt, bildet bei Arnold den Tenor. Ebenso erscheint Note für Note die bekannte gewaltige Melodie des *Kommt her zu mir spricht Gottes Sohn* in der Composition Arnold's gleichen Textes, aber wiederum als Tenor; gleich den drei vorhergenannten Stücken ist sie in den „Hundert ain und zweintzig newen liedern" gedruckt. Die Nachricht Cyprian's, der dem Meister die Erfindung (nicht blos die Bearbeitung) der Weisen zuschreibt, möchte wohl richtig sein. Aber Arnold scheint, als er seine Melodieen zu protestantischen Haupt- und Kernliedern erhoben sah, auch der Reinheit des ersten aufrichtigen Enthusiasmus sich mittlerweile viele trübe Elemente beigemischt hatten, sich in seinem Innern bedrängt

1) Cyprian in der Geschichte der Augsburger Confession S. 299 erzählt: „bald nach Ueberreichung der augsburger Confession, nemlich im Jahre 1533 hat der berühmte Dechant des Stiftes zu Laubach Arnold von Bruck, Ferdinandi oberster Capellenmaister, auf Lutheri Gesänge: komm h. Geist herre Gott; Gott der Vater wohn uns bei; mitten wir im Leben sind — schöne Melodien verfertigt, welche Hans Ottl, Buchfürer in Nürnberg, unter seinen 121 neuen liedern mit drucken lassen." Sie stehen in der genannten Sammlung als Nr. 9, 12 und 13.

gefühlt zu haben. Sehr merkwürdig ist in diesem Sinne sein Gebet an die *Heilige Dreieinigkeit,* worin es heisst: *Teil uns dein gnade mit, auff daz der christen stritt zur einigkeit pracht werd,* und insbesondere an den Heiland *Hilff richten diesen stritt, dieweil du der mittler bist, sieh wie ein jamer ist jetzt worden in deim haus* u. s. w. Das Stück ist sechsstimmig, weil sich der Discant, nicht ohne mystische Anspielung, zu einem dreistimmigen Canon mit der Devise „Trinitas in unitate" entwickelt (in Subdiapente und Subdiapason).[1]) Eine ganz ausgezeichnete sechsstimmige Composition in eben so reicher als schöner Entwickelung kunstvoller Contrapunktik hat Arnold über das alte deutsche Kirchenlied *O du armer Judas* geschrieben.[2]) Andere religiöse Gesänge Arnold's, wie *Herr wer wird wohnen in deiner Hütt'* und *Alls von Gott, glück und not* (letzteres in zwei Bearbeitungen), sind schöne contrapunktische Lieder in deutschem Sinne. Aeusserst anziehend sind des Meisters weltliche deutsche Lieder, unter denen sich einige ganz volksmässig kernhafte finden, wie das *Es geht gen diesen Summer, lass einher gan* voll derber Fröhlichkeit, oder das Lied *Es ging ein landsknecht über feld* (mit dem närrischen Unkrautverzeichniss, welches Arnold ergötzlich genug absingen lässt), oder das *Ich weiss mir eine Müllerin, ein wunderschönes weib.* Andere unter seinen Liedern sind seltsam geistreiche Meisteretüden der Setzkunst, wie die Verbindung des *Kein Adler in der Welt* mit dem *Es taget vor dem walde* zu fünf Stimmen, oder das *Ich stund an einem morgen* zu drei Stimmen mit dem auch zu drei Stimmen gesetzten *Ach Gott wem soll ich klagen,* so dass aus der Combination dieser beiden dreistimmigen Sätze ein sechsstimmiger entsteht. Das Lied *Vertrauen herzlichen* hat Arnold

1) Eine Composition mit sehr bösartigem Texte im Sinne der Pamphlete und Controversen jener Zeit *Ich will hinfort gut bäpstisch sein* von Caspar Othmair (bei Forster 5. Theil) scheint geradezu auf den guten Arnold gemünzt, da die Musik darin an eine seiner Melodieen *(Kommt her zu mir)* anklingt. Wie die Acten des k. k. Archivs in Wien ausweisen, war Arnold ziemlich lange Canonicus in herbis; als er endlich in den Genuss seines Laibacher Canonicates trat, scheint man es protestantischer Seits übel genommen zu haben: der Text Othmair's handelt wenigstens davon, wie man für gutes Auskommen „Gottes Evangelion" verrathe.

2) Der Text ist:

„O Du armer Judas
was hast du gethan
dass du unsern herren
also verrathen hast
darumb mustu leiden
hellische pein
lucifers geselle
mustu ewig sein
Kyrie eleison.

zweimal in ganz verschiedener Weise bearbeitet. Die gnomischen und moralischen Lieder, wie das misslaunige *müe und arbait in der welt darzu kein geld,* oder das halbreligiöse *geduld hofft gnad* u. s. w., sind auch unvergleichlich besser als sonst lehrhafte Stücke dieser Art zu sein pflegen. Den „schönen ausserlesenen liedern des hochberümpten Heinrici Finckens" sind die Stücke von Arnold beigegeben: *Beschaffen glük ist unversaumbt, Des unfalls kraft* (etwas schwerfällig, aber mit einzelnen kraftvollen Zügen) und das Trinklied *So trinken wir alle diesen wein mit schalle* — wahrscheinlich Arnold's eigene Poesie, da er darin seinen Freund Theodorich Schwartz von Haselbach und Ebermassdorf — anredet und ermuntert: *Trink mein liebes Dieterlein, so wird dich nimmer dürsten;*[1]) den Schluss jeder Strophe *Trinks gar aus* wissen die fünf Stimmen wie im Wetteifer dem Trinker gar nicht eindringlich genug zuzurufen. Auch die endlose Strophe des *Ach hilf mich leid* (weltlich) mit ihren Silbenechos wusste Arnold zu einem wenn auch breiten, doch sehr tüchtigen Tonsatze zu gestalten (im 5. Theile der Forster'schen Sammlung). Die Münchener Bibliothek besitzt ein ungedruckt gebliebenes *Dies irae* des Meisters.

Eine durchaus geniale Natur, ein erstaunlicher Phantasiereichthum und die vollkommenste Durchbildung des Meisters, der alle Mittel seiner Kunst kennt und das Schwierigste mit leichter und sicherer Hand beherrscht, begegnet uns in Ludwig Senfl, den Minerius einen Baseler, Glarean aber, der in Basel lebte und die Sache wissen konnte, wiederholt einen Züricher (Tigurinus) nennt. Man mag sich nach seinen Compositionen von ihm die Vorstellung von einer etwa Mozart verwandten, feinen persönlichen Erscheinung machen,[2]) eine Illusion, die durch das augenscheinlich wohlgetroffene Bildniss auf eine Medaille des k. k. Münzcabinets in Wien zerstört wird, welche ihn als einen Mann von kräftigen, beinahe derben Formen, aber auch mit einem überaus gewinnenden Ausdrucke von Biederkeit und Tüchtigkeit dareinsehend, darstellt. Sein Lehrer war, wie Minerius und

1) In Forster's „Ausspund" u. s. w. 5. Theil Nr. XVI hat dieses selbe Lied die Ueberschrift „Arnoldus von Bruck Theodorico Schwarzen." Dem Sohne (?) gleiches Namens, widmete Forster diesen fünften Theil und sagt in der Vorrede: „dieweyl denn E. V. gantz geschlecht der musik geneygt, und sonderlich E. V. Vatter ein trefflicher musicus und bei Keyser, König und allen Potentaten im gantzen heyligen Reych wol bekand unnd angenem gewesen" u. s. w.

2) Interessante Briefe Senfl's an den Markgrafen Albrecht von Brandenburg und an Georg Schultheis, Factor des Herzogs von Preussen in Nürnberg, aus den Jahren 1532—1538 hat Hr. Moritz Fürstenau in der allgemeinen musik. Zeitung, Jahrgang 1863 Nr. 33, veröffentlicht.

Glarean einhellig bezeugen, Heinrich Isaak.[1]) Als Kaiser Maximilian I. im Jahre 1519 starb, scheint sich Senfl noch in Wien aufgehalten zu haben, denn er componirte den bereits früher von Mouton als Gelegenheitsstück auf den Tod der Anna von Bretagne in Musik gesetzten Text *Quis dabit oculis nostris fontem lacrimarum* mit einigen geringen Abänderungen der Worte: ein Werk, in welchem sich nicht allein schon eine volle Beherrschung der Kunstmittel erkennen lässt, sondern auch eine schlichte Grossartigkeit und ein kräftiger Ausdruck der Empfindung lebt, in den so einfachen als gewaltigen Harmonieen der Schlussworte *Maximilianus requiescat in pace* aber eine Wirkung erzielt ist, die Senfl selbst kaum ein zweitesmal erreicht hat. Karl V. wies ihm d. d. Augsburg 19. Februar 1520 fünfzig Gulden rheinisch Provision auf Engelhartszell an.[2]) Aber schon 1526 wird Senfl auf dem Titel seiner in Nürnberg gedruckten Composition *Quinque salutationes Domini nostri Hiesu Christi* als „musicus intonator" des Herzogs Wilhelm von Baiern bezeichnet. In den Unterschriften seiner Briefe nennt er sich einfach „Componist zu München", auf dem Titelblatte der 1534 gedruckten bereits erwähnten Tonsätze nach antiken Versmassen heisst es dagegen „authore Ludovico Senflio Helvetio, Illustrissimi Bojorum principis Guillielmi etc. musico primario". Der hier vorkommende Beiname „Helvetius" wurde für ihn eine stehende Bezeichnung, er kommt auch auf dem Titel seiner *Magnificat nach den 8 Kirchentönen* (1537) vor, Minerius sagt: „Senflium Basiliensem, quem vulgo Helvetium vocant", und er selbst unterzeichnet seine Briefe „Ludwig Sennffl genannt Sweitzer" oder „genannt Schwytzer". Aus diesen Briefen spricht ein biederer, frommer, ernster und bescheidener Sinn. Wenn er vom Markgrafen Albrecht von Brandenburg für übersendete Musik „ain erung mit zweiundzwaintzigkk ellen preissischen tamast" oder eine „zwifache vergulte schewren" (Pokal) erhält, so dankt er „sambt seiner lieben hausfrawen" in der herzlichsten Weise, sogar, mit Anspielung auf das Geschenk, durch eine Motette zu sechs Stimmen über den Text *Quid retribuam Domino pro omnibus quae retribuit mihi? Calicem salutaris accipiam* u. s. w., ja er meldet am 23. Mai 1537 dem hohen Gönner ganz treuherzig, dass, als das fürstliche Geschenk von „zwentzig gulden Rr in müntz" eintraf, eben an disem tag durch gottes gnad sein hausfrau mit einer Thochter niderkomen war", darum er die er-

1) Die Stelle aus Minerius ist schon vorhin citirt worden. Glarean sagt im Dodecachordon S. 197: Litavico Senflio Tigurino — — cive nostro, qui nostra aetate inter symphonetas eximium nomen et Henrico Isaac ipsius praeceptore haud indignum nactus est." Glarean schreibt den Namen in der Schweizerform „Senfli."

2) S. Hauschild, Beiträge 1529, Anhang S. 105 Nr. 832.

haltene „vereerung für ein glückh angenomen". Das Jahr seines Todes ist nicht genau bekannt; in der vom 31. Januar 1556 datirten Vorrede des 5. Theils der Forster'schen Liedersammlung wird er schon „her Ludwig Senfll seliger" genannt. Senfl hat als Componist grosse Fruchtbarkeit entwickelt, religiöse wie weltliche Musik, unter ersterer aber eine einzige gedruckte Messe, die Missa *Nisi Dominus*, welche in G. Rhau's „Opus decem missarum" gedruckt worden — alle Sätze kurzgefasst aber vortrefflich — feine Arbeit eines auch von gutem Geschmacke berathenen Contrapunktisten. Die ganze Haltung ist hier entschieden niederländisch, sogar an Josquin's Art in seinen Messen *D'ung aultre amer, Una musque* u. s. w. anklingend (man sehe vor allem das *Christe*). Das Ganze ist eine fortgehende Verwebung kunstvoller Imitationen, die sich leicht und meisterlich zusammenfügen: im ersten *Kyrie* die beiden höheren Stimmen ganz strenger Canon, die beiden tieferen bewegte, bunte Contrapunktirung, wie sie ähnlich z. B. bei Ghiselin vorkommt. (Ungedruckt gebliebene Messen im Codex V und XXXVII der Münchener Bibliothek.) Senfl's beide Bearbeitungen des wohlbekannten altniederländischen *Tandernack* (in den „121 newen liedern") zeigen ganz direct einen Wetteifer mit den niederländischen Vorbildern, besonders in der vierstimmigen sind die Häkelrhythmen, die kleinen Motivspielereien u. s. w. Agricola's in geistreich freier Weise nachgeahmt, aber entschieden geschmackvoller und wohltönender. Ein Canon, der sich mit der Devise „Omne trinum" aus den drei Zeichen des leeren, des punktirten und des durchstrichenen Kreises entwickelt, ist eine echt niederländische Studie.[1]) Als Studien sind noch mehrere Bearbeitungen des *Pange lingua* zu nehmen: zwei in Rhau's Hymnensammlung, eine dritte zu fünf Stimmen, welche die Melodie des *Pange* — hier mit dem deutschen Texte *Herr durch dein plut* — mit der bekannten Melodie *Fortuna* in Verbindung setzt, in den „121 newen liedern", und eine andere ebenda mit demselben deutschen Texte, den Bass durchweg aus einer Ligatura cum oppos. propr. und angehängter Semibrevis gebildet, merkwürdig dadurch, dass sie, wie den Text, so auch die Musik in's volksthümlich Liedhafte umdeutet. Unter den beiden bei Rhau ist die vierstimmige als Muster einer unglaublich spitzfindigen Mensuralnotirung bemerkenswerth; ihre Motive sind ganz niederländisch, während die andere, fünfstimmige, mehr den deutschen Charakter zeigt. Studien sind die fünf Bearbeitungen des Liedes *Ich stund an einem morgen* (in den „121 newen liedern"), wovon eine wiederum die *Fortuna* hereinzieht. Letztere wird in einer andern Bearbeitung mit dem *Es taget vor dem Walde* und noch einmal mit „ut re, ut re mi, ut re mi fa"

1) Bei Glarean, Dodecach. S. 444.

und so weiter mit dem aufsteigenden Hexachord äusserst sinnreich verbunden.[1]) Eine Studie über das Verhältniss je dreier Breven und dreier Semibreven[2]) ist das durch seinen Text ergötzliche Trinklied *Nu grüss dich Gott mein Rebensaft;* eine Studie auch ist das anmuthige Volkslied *Mir ist ein rot goldfingerlein* (im 5. Theile der Forster'schen Sammlung) mit der Vorzeichnung des Tempus diminutum imperfectum, das aber auch, und noch besser, im perfecten gesungen werden kann. Es ist als sehe man die Skizzenbücher eines grossen Zeichners, etwa Albrecht Dürer's oder da Vinci's, welche, wenn man sie als blosse Studien fassen will, wie fertige Kunstwerke, und will man sie für fertige Kunstwerke nehmen, wie Studien aussehen.

Reine Kunstwerke sind die Motetten, wie die trefflichen deutschen Lieder des Meisters, seine nach den acht Kirchentönen componirten *Magnificat,* welche völlig die für diese Gattung classisch gewordene Form (wie die fast gleichzeitigen von Morales) haben, auch in den mehrstimmigen Abtheilungen die gelegentlichen Canons (gleich im Magnif. primi toni beim *Sicut erat* die Anweisung „Secundus Discantus procedit Tenorem in diapente"), die zweistimmigen Episoden u. s. w., auch die rituellen Stücke, wie das *Tenebrae factae sunt,*[3]) welches freilich nur in der Kirche seinen vollen Werth behauptet. Eine der allerschönsten Motetten des Meisters ist die in dem „Novum et insigne opus musicum" gedruckte fünfstimmige Marienhymne *Ave rosa sine spinis,* auf den notengetreu (auch in den Notenquantitäten, den Ligaturen u. s. w.) herübergenommenen Tenor des Josquin'schen *Stabat* — das Lied *Comme femme* — gebaut, so dass der von Josquin in die Pars secunda verwiesene Theil auch hier die Pars secunda bildet u. s. w. Da ist nun wirklich „Maria im Rosenhag". Dieselbe Sammlung enthält die trefflichen Stücke zu sechs Stimmen: *Verbum caro factum; Haec est dies; Philippe qui videt me* (mit kurzem, schwerem Cantus firmus), die fünfstimmigen: *Vita in ligno; Nisi Dominus,* das obenerwähnte *Ave Rosa* und *De profundis,* die vierstimmigen: *Virga Jesse; Beati omnes* und *Ecce quam bonum.* Der zweite Theil („Secundus tomus nov. op.") bringt eine sechsstimmige Motette *Anima mea liquefacta est,* eine fünfstimmige *Tota pulchra es* und an vierstimmigen, ausser der erwähnten

1) Dieses in den „121 newen liedern" als Nr. 31 gedruckte Stück hat auch Sebald Heyden in seine „Ars canendi" S. 46 aufgenommen.

2) nämlich:



u. s. w.

3) In Rhau's Select. harmon. quatuor voc. de pass. Dom.

Trauercantate auf den Tod Kaiser Maximilians, die Stücke *Sum tuus in vita* und *Christe qui lux.*

Auf die Stücke im „Liber Select. cant. quas vulgo mutetas vocant" (1520) mag Senfl besonderen Werth gelegt haben, da er sie der Stelle neben Josquin und Isaak würdig hielt — er besorgte nämlich die musikalische Redaction des genannten Werkes; es sind die Motetten *Sancte pater divumque decus* (sechsstimmig); *Gaude Maria* (fünfstimmig); *Discubuit Jesus; Usquequo Domine; Beati omnes qui timent Dominum* (vierstimmig) und ein Canon nach der Zeit Weise als pikante Schlussgabe *Notate verba et notate mysteria* mit dem Texte *Salve parens.* Die Trauercantate auf den Tod der Gattin des Patriziers Christoph Ehenn in Augsburg *Quid vitam sine te* (in Ulhard's „Cantion. octo, sex etc. voc.") ist im Detail sehr viel feiner durchgebildet als die Cantate auf Kaiser Maximilian, hat aber dafür nicht die schlichte Grossartigkeit der letzteren, sie ist mehr, wie es auch dem Texte entspricht, gemüthlich-sentimental. Ausgezeichnet durch die musikalische Wiedergabe des Elegientones ist die Composition *Tristia fata boni* in den „Cant. select. ultra centum". Eine sehr reiche, aber auch etwas überladene Motette derselben Sammlung *Alleluia mane nobiscum Domine* kann nach Belieben fünf- oder sechsstimmig gesungen werden. Forster's Motetten („Selectissimarum mutetarum" etc.) enthalten von Senfl die fünfstimmigen *O quam admirabile commertium; Grates nunc omnes dicamus Domino* und *Missus est angelus.*

Die Petrejus'schen Psalmen haben die Nummern *Deus in adjutorium* (grossartig angelegt und durch die Declamation bemerkenswerth),[1] *Laudate Dominum omnes gentes* (trium, quatuor, quinque et sex vocum)[2] und *In Domino confido.*[3] Die Montanus-Neuber'schen enthalten abermals den Psalm *Deus in adjutorium,* Rhau's „Harm. de pass. Dom." ausser dem schon erwähnten *Tenebrae factae sunt* die Stücke *Ingressus Pilatus* und *O bone Jesu;* die „Officia paschalia" Rhau's den sehr bedeutenden Psalm *In exitu Israel.*

An dem grossen Werke Isaak's, das die Münchener Bibliothek im Cod. XXXV, XXXVI und XXXVII besitzt, dem Introitus, Graduale, den Sequenzen und Officien für das Sommer- wie für das Winterhalbjahr (mit dem Gregorianischen Gesange als Cantus firmus im Basse), hat Senfl insofern einen Antheil, als er einen beträchtlichen Theil der Aufgabe, den Isaak nicht mehr vollenden konnte, über sich nahm und in einer seines Lehrers würdigen Weise löste. Das Ganze ist ein Ehrendenk-

1) 1. Theil Nr. 28.
2) 2. Theil Nr. 13.
3) 3. Theil Nr. 4.

mal deutscher Kunst und deutschen Fleisses,[1]) wie auch Paminger's „Ecclesiasticae cantiones" eines sind. Mit welcher erstaunlichen Gewandtheit Senfl die alten Melodien zu behandeln wusste, beweist seine sechsstimmige Bearbeitung des *Christ ist erstanden*, in welchem alle drei alten Singweisen dieses Textes höchst kunstvoll mit einander verbunden sind.[2])

Senfl's deutsche mehrstimmige Lieder sind Arbeiten von grösster Tüchtigkeit des Tonsatzes und durch geistreiche Züge wie durch grosse Mannigfaltigkeit des Ausdruckes ausgezeichnet. Manches Lied hat er mehr als einmal bearbeitet: so finden sich in der Ott'schen Liedersammlung zwei Bearbeitungen des *Entlaubet ist der Walde,* in den „121 newen liedern" zwei Bearbeitungen des *Wohl kumt der mai* (wovon besonders die eine ein reizendes Frühlingsstück;[3]) zwei Bearbeitungen des *Ich weiss nicht was er ihr verhiess,* abermals mit dem Unkrautherbarium zum Schlusse, das Senfl so ergötzlich herunterrecitirt, wie in jenem anderen Liede Arnold von Bruck; zwei Bearbeitungen des *Wenn ich des morgens früh aufsteh,* zwei Bearbeitungen des *Patientiam* — und so weiter. Moralisirendes, Erbauliches und Beschauliches ist vorzüglich unter den den Liedern des „hochberümpten Heinrici Finkens" beigegebenen Gesängen zu finden.[4]) Das schönste vielleicht und ein wahres Juwel unter den religiösen Liedern ist das in den „121 newen liedern" gedruckte vierstimmige *Ewiger Gott, aus dess' Gebot der Sun kam hie auf erden,* aus dem eine Glaubenskraft, eine Reinheit und Tiefe religiöser Empfindung spricht, wie sie wenigstens in keinem der Gesänge der damaligen Zeit überboten erscheint. Mit seinen mächtigen Harmonieen, seiner reichen und doch so ernst-anspruchlosen Durchführung ist dieses nicht lange Stück ein bedeutendes Denkmal dessen, was damals die Besten und Edelsten in Deutschland belebte, es ist eines jener im grossen Sinne historischen Lieder, in denen sich der Geist einer ganzen Epoche gewaltig ausspricht.

Aber auch der Humor kommt bei Senfl zu seinem Rechte:

1) Man wende nicht ein, dass einer der Meister ein Schweizer, der andere muthmasslich ein Böhme gewesen. Die Nationalitätenhetzerei war damals zum Glück noch nicht erfunden, und die Cultur einte und band.

2) Entstellt bei Sev. Meister, Anhang II Nr. 8. Man lasse sich die Mühe nicht verdriessen, die ursprünglichen Schlüssel herzustellen und die Ligaturen zu berichtigen.

3) Es ist jenes, dessen Discant im G-Schlüssel geschrieben ist.

4) Es sind die Lieder: Nr. 46 *Nu wölt jr hören neue mer vom buchssbaum und vom felbinger*; Nr. 48 *Die hätz lässt jres schwatzen nit*; Nr. 49 *All freud und schertz*; Nr. 50 *O Herr ich klag, dass ich mein tag*; Nr. 51 *Gott all's in allem wesentlich*; Nr. 52 *Gottes gewalt, krafft und auch macht*; Nr. 53 *Kein Ding auf Erden*; Nr. 54 *Der welte lauf*; Nr. 55 *Ydermann gut.* Damit endet auch die ganze Sammlung.

ein Hauptbeispiel dafür das fünfstimmige *Frau wirtin habt jr uns nit gern im haus, sò jagt uns gütlich wiederum naus,* und eine reine Posse ist das sechsstimmige *Trink lang,* wobei die Stimmen ein volltöniges Glockengeläut nachahmen. Ein reizendes Stück, das vierstimmige *Laub, gras und blüh,* erinnert im Texte (dem Sinne des letzteren nach) an Uhland's *Die linden Lüfte, sie sind erwacht.* Die Bearbeitungen des *Elslein, liebes Elslein,* des *Ich armes Megdlein klag' mich sehr,* des Liedes *Vom bauer, der in's heu fuhr* (letzteres in lauter schwarzen Noten) und andere sind theils flüchtigere Arbeiten, theilweise aber auch mit das Ansprechendste und Beste, was der Kunsttonsatz aus den betreffenden Volksweisen zu machen wusste. Dass unter dem Vielen auch Geringeres mitläuft, ist natürlich: z. B. sind die weltlichen Lieder in den „Cant. ultra centum“ *Sie ist die sich helt gebürlich; Kein lieb hab ich; Was ich anfach geet hinter sich* gleichgültiges Mittelgut.

Eine Motette *In pace in id ipsum,* um welche Luther Senfln brieflich anging oder vielmehr ihn um die Bearbeitung des betreffenden Tenors bat (wie ihm Albrecht von Brandenburg gelegentlich einen „Tenor“ zur Bearbeitung sendete), war vielleicht dieselbe, welche Luthern zu dem bekannten Ausspruch über die Verschiedenheit der geistigen Gaben veranlasste. Dass Senfl für die neue Kirche ganz eigens gearbeitet hätte, wie etwa Johannes Walther, dafür fehlt jeder Anhaltspunkt.[1]) Die Sympathieen für die Reformation theilte er mit vielen der Besten im damaligen Deutschland — sie blickten hoffend auf sie, wie 1789 wiederum die Besten auf die Anfänge der französischen Umwälzung hoffend geschaut haben.[2])

Es kann hier nicht die Aufgabe sein, den Gang der Reformation, dieses ungeheuren welthistorischen Prozesses, zu verfolgen, und ebenso ist es Gegenstand der Specialforschung, jede Melodie, welche die neue Kirche für ihren Gebrauch weihte in ihre An-

1) Severin Meister irrt, wenn er Senfl unter die protestantischen Meister einreiht. Was Herr Reissmann über Senfl zu sagen, oder vielmehr nicht zu sagen findet, sehe man in dessen Musikgeschichte 2. Band S. 62—63. Unter den Tonsetzern, die „nichts Bemerkenswerthes bieten, weshalb wir ihrer nicht weiter gedenken“ nennt Hr. Reissmann Seite 65 auch Sixt Dietrich und Stephan Mahu!! So schreibt man Musikgeschichte, und obendrein im Tone anmasslicher Superiorität!!

2) Dass zur vollen Kenntniss sämmtlicher Arbeiten Lud. Senfl's die neuen Ausgaben der Cataloge und Partituren wie z. B. der Münchener Handschriften von Julius Maier, der Königsberger Bibliothek von Müller, der Liegnitzer Bibliothek von Pfudel, der Frankfurter Bibliothek von Israel, der Partiturausgabe der 115 Lieder Ott 1544 von Erk, Eitner und Kade und ähnlicher Hülfswerke hier heranzuziehen sind, versteht sich von selbst. Kade.

fänge und durch die Stadien ihrer verschiedenen Entwickelung zu verfolgen. Es war für die Musik eine glückliche Schickung, dass Luther die Musik liebte und übte; wäre er ein Zelot gewesen, so war freilich einer ganzen grossen Entwickelung die Spitze abgebrochen. Sein bester Berather bei der Anordnung des musikalischen Theiles des Gottesdienstes war Johann Walther, den er im Jahre 1524 zusammen mit dem churfürstlich-sächsischen Capellmeister Conrad von Ruppich nach Wittenberg berief und, wie Walther selbst erzählt, „dazumalen von den Choralnoten und der Art der acht Ton Unterredung gehalten," und (erzählt Walther weiter) „hat (Luther) auch die Noten über die Episteln, Evangelia und über die Wort der Einsetzung des wahren Leibes und Bluts Christi selbst gemacht, mir vorgesungen und meine Bedenken darüber hören wollen — er hat mich die Zeit drey Wochen lang zu Wittenberg aufgehalten, die Choralnoten über etliche Evangelien und Episteln ordentlich zu schreiben, bis die erste deutsche Mess in der Pfarrkirchen gesungen ward".[1]) Der fundamentale Hort evangelischen Kirchengesanges wurde unter dem Titel „Geystlich gesangkbuchleyn" 1524 zu Wittenberg von Johannes Walther in fünf Stimmbüchern herausgegeben[2]). Es enthält 38 deutsche und fünf lateinische Gesänge; unter ersteren finden wir die Choräle, die bis heut in der protestantischen Kirche lebendig geblieben sind: *Aus tiefer Noth schrei ich zu dir; Ach Gott vom Himmel sieh' darein; Durch Adams Fall* u. s. w.; auch *das liedt S. Joannis Huss gebessert,* den Gesang *Jesus Christus unser* u. s. w. Zum guten Theile sind die Texte Uebersetzungen lateinischer Hymnen der alten Kirche, z. B. *A solis ortus cardine* zu vergleichen mit *Christum wir söllen loben, Veni creator spiritus* mit *Kumm Gott schepfer* u. s. w. Im folgenden Jahre 1525 erschien ein neuer Abdruck derselben Gesänge bei Peter Schöffer (ohne Angabe des Druckortes). Die Menge von Gesangbüchern für die neue Ordnung der Dinge zeigt, wie gross Eifer und Antheil für die geweckte Bewegung war. Den Buchdruckern selbst war die Publication weniger Sache gewerblichen Gewinnes als Herzenssache, Gottesdienst. Die beiden „Enchiridion", welche 1524 zu Erfurt „in der Prementzer Gassen zum Ferberfass" und „zum schwartzen horn bey der kremerbrücken" erschienen, haben auf dem Titelblatte den naiven Beisatz: „mit dysen und dergleichen Gesenge sollt man byllich die yungen kinder auffert-

1) Man möge den sehr werthvollen Aufsatz von Moritz Fürstenau in N. 14, 15 und 16 der allgemeinen musikalischen Zeitung Jahrgang 1863 vergleichen.

2) Eine neue Ausgabe in Partitur von O. Kade, siehe Band VII der Publicationen 1878. Kade.

ziehen". Einer der namhaftesten katholischen Gelehrten der Neuzeit (J. J. v. Döllinger) spricht offen die Anerkennung aus, „dass der Drang der deutschen Nation, die unerträglich gewordenen Missbräuche und Aergernisse in der Kirche abgestellt zu sehen, ein an sich wohlberechtigter und dem ethischen Unwillen über Verunstaltung und Entweihung des Heiligen durch Herabziehen der religiösen Dinge zu habgierigen und heuchlerischen Zwecken entstammt war, — dass die grosse Trennung und die damit verknüpften Stürme und Wehen ein ernstes, über die katholische Christenheit verhängtes, nur allzusehr von Clerus und Laien verdientes Strafgericht waren — ein Gericht, welches läuternd und heilend gewirkt, der grosse Geisterkampf aber die europäische Luft gereinigt, den menschlichen Geist auf neue Bahnen getrieben und ein reiches wissenschaftliches und geistiges Leben geweckt hat".[1])

Mit Eifer wird auf dem Titel des Wittenberger Gesangbuches von 1524 versichert: es sei „dem rainen wort Gottes gemess", und ebenso steht auf dem Titel der 1525 zu Erfurt gedruckten „Geystlichen gesenge" der Zusatz: „so man ytzt Gott zu lob ynn den Kyrchen singt, gezogen auss der heyligen schrifft des waren vnd heyligen Evangelions welche ytezt von Gottes gnaden wydder auffgangen ist". Die böhmischen Brüder verwahren sich auf den Titeln ihrer gedruckten (deutschen) Gesangbücher, dass man sie „bishero für vnchristlich und ketzer gehalten" und „aus hass vnd neyd Pickharden, Waldenses etc. nennet" — da ihre Lieder „nicht alleyn etwan zur Lantskron vnd Fulneck in Behem von der Christenlichen Bruderschafft der Piccarden, sondern ytzund auch an allen orten, da die wahrheit Jesu Christi klar, lauter vnd rain verkündigt und gepredigt würdt, von den Christglaubigen gebraucht, vnd täglich Gott dem allerhöchsten zu Ehren gesungen worden. (Ausgaben von 1538, 1539 und 1544.)

Ein solcher hingebender Eifer beseelte das deutsche Volk, dessen Beste und Edelste (wie Albr. Dürer u. A.) für Glauben und Sitte eine neue Zeit des Heiles erwarteten. Und so war auch Walther der Reformation von ganzem Herzen zugethan, er hat in einem siebenstimmigen Gesange ein eigenthümliches Denkmal seiner Begeisterung hinterlassen, ein ganz sonderbares Gelegenheitsstück, mehr als geschichtliches Denkmal, denn als Kunstwerk interessant.[2]) Kiesewetter nennt in seiner Musikgeschichte Walther zusammen mit Senfl; aber er steht als Musiker an Begabung und Bedeutung tief unter letzterem. Seine Bedeu-

1) Kirche und Kirchen u. s. w. (München 1861) S. XXX.

2) Ein Exemplar besitzt die k. Hof- und Staatsbibliothek in München. Der Titel ist:

tung hat er als Vater des „evangelischen Kirchengesanges“. Moritz Fürstenau sagt treffend von ihm: „Walthern gebührt, als einem der frühesten Tonmeister der evangelischen Kirche, als Mitarbeiter Luther's, als begabter Kunstjünger, der andern die Bahn geebnet, eine ehrenwerthe Stelle in der Geschichte. Seine Bildung muss eine umfassende, ja gelehrte gewesen sein.“ Aber eben so richtig ist es, wenn O. Kade an ihm jene „Ergebnisse und Früchte“ vermisst, „welche sich durch Behandlung weltlicher Tonsätze für den geistlichen Tonsatz fast bei allen den Tonsetzern jener Zeiten ergeben, die wenigstens theilweise mit dem weltlichen Liede und Madrigale sich beschäftigten“. Diese Ergebnisse sind nach Kade: „Geschmeidigkeit und Elasticität

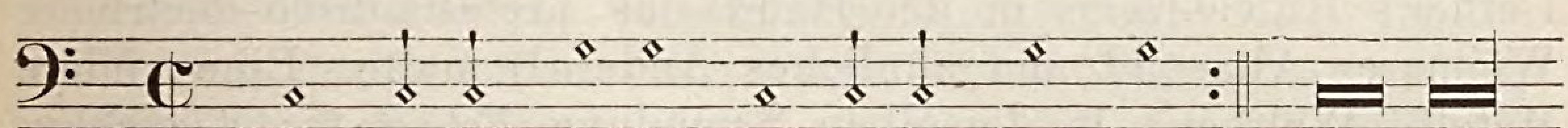
„Cantio septem vocum in laudem Dei omnipotentis et Evangelii ejus, quod sub illustrissimo principe D. Joanne Friderico Duce Saxoniae Electore etc. per reverendum D. Doctorem Martinum Lutherum et D. Philippum Melanchthonem e tenebris in lucem erutum ac propagatum est. Composita a Joanne VVALTERO, Electoris Saxoniae Symphonista.

I. Beati immaculati in via, qui ambulant etc. (Fuga 4 voc. in unisono).
II. Utinam dirigantur viae meae ad custodiendas justificationes.
III. Benedictus es Domine.
IV. Inclina cor meum in testimonia.
V. Eructabant labia mea hymnum.
(Wittembergae apud Georgium Rhau
Musicae typographum)

In der Tertia vox wird auf dem Tone $\bar{g}$ gesungen:

Vivat, Joannes Friederich
Elector et dux Saxonum
Defensor veri dogmatis
Wappen Pacisque custos pervigil
Portrait. Vivat per omne Secvlvm.

Die Quinta vox, Bassus, enthält folgendes Sätzchen.



Vive Luthere	vive Melanchthon	Amen
Vivite nostrae	Lumina terrae	
Charaque Christo	Pectora per vos	
Inclyta nobis	dogmata Christi	
Reddita vestro	munere, pulsis	
Nubibus atris,	prodiit ortu	
Candidiore	Dogma salutis	
Vivite longos	Nestoris annos.	

Dabei 2 Medaillons mit den Portraits Luther's und Melanchthon's.

(Das ungefüge Stück findet sich in dem grossen Gothaer Cantional von 1545 [Handschrift] bis zu 9 Theilen erweitert, von denen Rhau nur fünf aufgenommen hat. Es ist für die Einweihung der neuen Schlosskapelle in Torgau am 17. Sonntage nach Trinitatis 1544 geschrieben.)
Kade.

der Stimmenführung und Melodik, freiere Beweglichkeit der Harmonie, freiere rhythmische Anordnung der Gliederung". Diese Bemerkung Kade's ist nicht allein rücksichtlich Walther's, sondern auch ganz allgemein genommen so richtig als wichtig. Walther selbst erscheint mehr als Redactor gegebener oder genommener Melodieen zum Gebrauche des neuen Ritus, denn als Selbstschöpfer. Sieht man z. B. in den Rhau'schen Bicinien, wie er die urgewaltige Melodie *Ein' feste Burg* zweistimmig behandelt, indem er sie in die tiefere Stimme verlegt und darauf einen schwächlich-zierlichen figurirenden Discantus baut, der aussieht wie etwa die geschickte Improvisation eines „secundirenden" Sängers: so erstaunt man, dass er dafür nichts Besseres hatte als eine kleinliche Schnitzelei. Ein eben so kleinlicher Exeget ist er für die Weise *Vom Himmel hoch da komm ich her* (in derselben Sammlung), wo übrigens eine dritte Stimme ad libitum beigegeben ist. Aber man würde dem Meister schweres Unrecht thun, wollte man ihn nach solchen Kleinkünsten beurtheilen. Eine fünfstimmige Motette in Forster's „Selectiss. mutetorum tomus primus", deren erster Theil lateinisch über das alte *Da pacem domine* nach echter alter Melodie, der zweite deutsch zu den übersetzenden Worten *Verleih uns Frieden gnädiglich* nach der in der protestantischen Kirche eingeführten Weise gesetzt ist (die, wie Severin Meister zur Evidenz nachgewiesen, keine andere, als die uralte Melodie des *Veni redemtor gentium,* während die Singweise des *Nu komm der Heiden Heiland* eine wesentlich geänderte ist), ist eine sehr tüchtige Arbeit voll gesunder Kraft, Frömmigkeit und Glaubensfreudigkeit — es ist gewissermassen eine Art Predigt in Tönen. Es ist derselbe Geist, der dem alten braven, tüchtigen Lucas Cranach (der so wenig ein Raphael ist als Walther ein Palestrina) die Hände führte, als er mit Luther's Katechismus in der Hand das protestantisch-doctrinäre Weimarer Altarbild und ähnliches Andere[1]) malte. Eine andere Motette Walther's in derselben Sammlung *Felices ter et amplius* ist gleichfalls körnig und gediegen. Vollends liebenswürdig und höchst naiv, wiederum etwa wie Lucas Cranach auf gewissen Bildern, erscheint der alte Walther in dem sechsstimmigen Gesange *Joseph, lieber Joseph mein, hilf mir wiegen mein Kindelein,* welcher zum Schlusse, für die Zeit abermals charakteristisch, als „Cantus mixtus" in einem lateinischen Kirchentext ausläuft.

Die so häufig als etwas Zweifelloses hingestellte Behauptung, als habe erst die Reformation den deutschen Volks- und Kirchengesang geschaffen, wird nach Severin Meister's so gründlichen

1) Z. B. ein grosses, merkwürdiges Tafelbild, ähnlichen Inhalts, das jetzt in der Gemäldegallerie zu Prag aufbewahrt wird.

als unparteiischen Nachweisungen nur noch Befangenheit fernerhin mit der bisherigen Exclusivität festzuhalten im Sinne haben können. Dass sie ihm aber eine unvergleichlich wichtigere officielle Stellung im Ritus gab, als es in der alten Kirche je der Fall gewesen, ist eben so sicher, und was sich aus dem protestantischen „Choral“ für eine Fülle der Kunst entwickelt hat, liegt vor Aller Augen. Der Palestrina der protestantischen Kirche ist nicht Walther, sondern Johann Sebastian Bach. Aber auf der höchsten Höhe des Glaubens und der Liebe kommen die Meister zusammen, und reichen sich im ewigen Lichte die Hand — wo Paritätsgezänk und Controverspredigerei nicht mehr hinauftönt.

Der evangelische Kirchengesang entnahm seine Melodieen dem Hymnenschatze der alten Kirche und den weltlichen Volksliedern, und es mögen nicht allzuviele ganz neu und eigens erfunden sein. Sogar die Weise des *Wir glauben all' an einen Gott,* welche Winterfeld nach historischen Zeugnissen als „sicher von Luther herrührend“ bezeichnet, findet sich (wie Severin Meister mit Text und Facsimilirung nachgewiesen) als *Wir glauben in eynen got* in einer Papierhandschrift vom Jahre 1417 in der Breslauer königl. Bibliothek.[1]) Das als neue Originalmelodie geltende *Aus tiefer Noth* gehört einem weltlichen Liede Hofheimer's an — und so weiter. Luther's welthistorische Bedeutung bleibt dieselbe, ob er die paar Melodieen erfunden hat oder nicht. Wolfgang Dachstein von Strassburg, Nicolaus Hermann aus dem böhmischen Joachimsthal, Johann Chiomusus (Schneesing) und Andere werden als Erfinder jener und anderer im Gebrauche gebliebenen Melodieen bezeichnet.

Das Umdichten weltlicher Lieder zu geistlichen Zwecken kann übrigens auch keineswegs als eine ganz neue Errungenschaft angesehen werden. Heinrich Bellermann sagt (bei Gelegenheit des Locheimer Liederbuches) über diesen Gegenstand: „Wer die Musik des fünfzehnten Jahrhunderts studirt, begegnet ähnlichen Erscheinungen auf Schritt und Tritt, ja wir finden, dass Heinrich von Lauffenberg es sich zum besonderen Geschäfte machte, seine geistlichen Gedichte mit weltlichen Melodieen auszuschmücken und zahlreiche weltliche Lieder der Melodieen wegen geistlich umzudichten. Was soll man aber nun sagen, wenn solchen Thatsachen gegenüber v. Winterfeld behauptet: „erst durch die Reformatoren sei die weltliche Melodie für das geistliche Lied gewonnen worden“, und sodann mehrere Quartseiten mit emphatischen Schilderungen der dadurch entstandenen

1) 1. Klasse, Quart, Nr. 466 Blatt 27 a.
2) In Chrysander's Jahrbuch 2. Band S. 163.

grossartigen Umwälzungen auf musikalischem Gebiete und der wunderbaren Verbindung der harmonischen Fülle des Gregorianischen Gesanges mit der rhythmischen Beweglichkeit der Volksweise ausfüllt! „Abgesehen, dass von einer solchen musikalischen Umwälzung während der ersten fünfzig Jahre nach der Reformation nicht die mindeste Spur zu entdecken ist, darf man sich billig wundern, dass das fortwährende und massenhafte Heranziehen weltlicher Melodieen zu geistlichen Liedern seit hundert und fünfzig Jahren gar keinen Einfluss gehabt haben soll und dasselbe Verfahren während der Reformation nun plötzlich eine so gewaltige Umwälzung hervorbringen musste". Und weiterhin: „Man darf mit Recht erstaunt sein, über den merkwürdigen Zusammenhang, in welchem unsere alten Melodieen nach Form und Inhalt mit den äusseren Zuständen des Vaterlandes sich darstellen. Wie viele ähnliche für die Culturgeschichte hochwichtige Resultate liessen sich noch gewinnen, wenn unsere Forscher sich entschliessen könnten auch diesen früheren Epochen ihre Aufmerksamkeit zuzuwenden. Bei solchen Documenten, wie wir sie hier vorlegen, wäre die allgemein gehuldigte Annahme, das Volkslied habe während der Reformation seine höchste Blüte erreicht, niemals möglich gewesen. Man würde angesichts der älteren reineren Fassung das zahlreiche Erscheinen von Liederbüchern in der ersten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts nicht auf Rechnung der erhöheten Sangeslust, sondern des so eben erst erfundenen Notendrucks gebracht haben. Bei solchen Documenten wäre auch v. Winterfeld der Versuchung widerstanden, die erste Entwickelung deutscher Tonkunst mit der Reformation in Verbindung zu bringen, während sie im Gegentheil gerade um diese Zeit ihr erstes Grab fand".[1]) Und übereinstimmend sagt F. W. Arnold: „Während gegen Ende des 15. und zu Anfang des 16. Jahrhunderts die deutsche Tonkunst in voller Entfaltung stand und von ausgezeichneten Tonsetzern gepflegt wurde, sank die Musik während der angeblichen Blütezeit des Volksgesanges so sehr, dass schon in den Jahren 1539 und 1542 der Verfall vaterländischer Kunst von Fachmännern, wie G. Forster und G. Rhau beklagt wurde. Und nun gar die Periode nach dieser angeblichen Blütezeit! Nie lag in Deutschland die Tonkunst so sehr darnieder als gerade in der Zeit von 1550 bis 1570, während welcher auch nicht ein einziger Tonsetzer von Auszeichnung genannt werden kann."[2])

Aber den Einfluss, den wir bereits betont haben, möge niemand verkennen! Der protestantische Choral ist aus der con-

1) a. a. O. S. 169.
2) a. a. O. S. 21.

trapunktischen Motette, aus dem weltlichen contrapunktirten Liede hervorgewachsen; aber es ist etwas wesentlich Anderes daraus geworden; schon die Franzosen Goudimel und Claude le Jeune betreten den neuen Pfad, und so hernach Hans Leo Hasler, Eccard, Seth Calvisius und Andere. Sollte es Volksgesang sein für das in der Kirche versammelte Volk, wo musikalische und unmusikalische Leute durcheinandersassen, so musste die eigentliche Melodie aus dem Tenor in die Oberstimme, allen deutlich hörbar werdend, hinaufrücken, die Versabsätze mussten schärfer getrennt werden, damit das Volk gleichmässig im Gesange einsetze und ende; der Sinn des weniger Gebildeten durfte nicht durch zu lebhaften, zu selbstständigen Gang der die Hauptmelodie geleitenden Stimmen irre gemacht werden. Es musste sich melodisch und harmonisch Alles fester, conciser fassen, liedhafter — wie wir es eben im Choral sehen, selbst wenn ihn der Meister der Fugenmeister, wenn ihn J. S. Bach bearbeitet.

So brauchte die protestantische Kirche für die Charwoche auch die Passionsgeschichte mit deutschem Texte. Die älteste solche Passionsmusik ist nicht die v. Winterfeld genannte, sondern (wenn nicht eine noch ältere zu Tage kommt, einstweilen) eine deutsch-protestantische Matthäuspassion in einem schon im Jahre 1559 geschriebenen Codex, welcher aus der Stadtschule zu Meissen in die Wiener k. k. Hofbibliothek gekommen ist.[1]) Ihre kurzen vierstimmigen ganz simpel falsobordonartigen Chöre sind ganz das Gegenstück der Turba in den Passionsgesängen der katholischen Kirche. Es soll eben mehrstimmig in einer kurzen, in sich geschlossenen Harmoniephrase zusammenklingen, von dramatischer Intention ist keine Spur — höchstens ist es wie ein vereinzelter Keim zu künftiger Entwickelung, wenn bei dem „Herr bin ich's" die Stimmen nach einander fragen. Aber es ist doch ganz sicher der Anfang, aus dem hernach, mit eingefügten reflec-

1) Der Codex (A. N. 38 A. 9), in gross Folio, hat als Titel folgende Inschrift: „Den erbarn, wohlnambhaftigen, erbarn und weisen herrn burgermaistern und rathmannen der Churfürstlichenn Sächsischen Stadt Meichsenn meinen Insondern günstigen herrn vnd forderern 1559 a. dom. den 10 may habe ich Caspar Peschel der jüngere von Budissin ditz Cancional zu einer geringschetzigen verehrung geschenckt." Dabei von anderer Hand der Zusatz: „der Stadtschule zu Meissen zugehörig MDLIX" Der Inhalt ist: Missa 5 voc. super mille regrets (im *Osanna* der Canon beim Discant „duplicatam vestem fecit sibi," beim *Benedictus* das Tacet angedeutet mit dem Juvenal'schen Vers: „Cantabit vacuus coram latrone viator"); *Amen* zu 9 St. Missa super ave praeclara, 5. v.; *Der Herr sei mit euch und mit deinem Geiste* 4. v. — Vincentius Ruffus: „Cantemus nunc unanimes" 6 v. — Philippus Verdeloth: „Ave Jesu Christe rex regum" 6 v. — Thomas Crequillon: „Deus virtutum" 5 v. — Clemens non Papa: „Peccantem me quotidie" und Vide Domine afflictionem meam" 4 v. und zum Schlusse jene deutsche Matthäuspassion.

tirenden Recitativen und Arien und mit eingeschalteten Choralen, ein Wunderwerk hervorgehen konnte wie J. S. Bach's Matthäus- und Johannespassion, während die katholische Kirche in ihrem Hauptsitze, zu Rom, ihren Ritus festhaltend, in der Sixtinischen Capelle die Turbas nach den alten, gleichfalls ganz einfach falsobordonartigen Sätzen Vittoria's heute absingen lässt, wie sie vor dreihundert Jahren abgesungen worden. Und umgekehrt ist es ein Nachhall des alten, rituellen, von Hause aus nicht dramatisch gemeinten Gesanges, wenn auch noch bei Bach die Chöre der Apostel, jüdischen Priester u. s. w. für Sopran, Alt, Tenor und Bass gesetzt sind, wo nach der blossen dramatischen Situation von Weiber- und Knabenstimmen keine Rede sein könnte.

Dass aus den Gesängen der böhmischen Brüder manche Melodie in den evangelischen Kirchengesang aufgenommen worden, ist allbekannt. Eine deutsche Uebersetzung von Michael Weyss wurde 1531 zu Jungbunzlau in Böhmen gedruckt, neue Drucke folgten in den Jahren 1538 und 1539 zu Ulm, 1544 zu Nürnberg. Die Universitätsbibliothek in Prag, die dortige Museumsbibliothek, die Städte Leitmeritz, Königgrätz u. s. w. besitzen geschriebene, zum Theile prachtvoll ausgestattete utraquistische Cantionale, welche die rituellen Gesänge für das ganze (hussitische) Kirchenjahr enthalten, auch „in festo S. Joannis Huss martyris". Den Kirchengesang beim Gottesdienste besorgten die sogenannten Literatenchöre. Aber Böhmen besass lange, ehe die blutige Katastrophe des Hussitenkrieges 1419 losbrach, so gut wie Deutschland (zu dem es gehörte und nicht gehörte) sein volksthümliches katholisches Kirchenlied; es hat ganz den Charakter wie das deutsche und dessen von F. W. Arnold gepriesene Schönheit und Consequenz — war doch zwischen Böhmen gegen Baiern und Sachsen keine chinesische Mauer gezogen und Prag unter Karl IV. auf dem besten Wege eine Weltstadt zu werden. Der Zeit dieses Kaisers (wenn nicht einer noch älteren) gehört die edle Melodie des *Otce nás mily pane* (Vater unser lieber Herr), und ein schöner Gesang im dritten (phrygischen) Tone *Witay mily Jesu Kriste* (sei gegrüsst lieber Jesu Christ) ist zufällig auf dem Buchdeckel des Codex XI, E 2 der Prager Universitätsbibliothek erhalten.

Ein echtes Hussiten- und Schlachtlied aus der wildesten Zeit besitzt das Prager Museum, allerdings in einem erst aus dem 16. Jahrhunderte herrührenden Drucke *Kdoz jste bozí bojovnici.* Dieser Gesang der „Gottesstreiter" hat etwas hart Unbarmherziges, fanatisch Entschlossenes, aber wieder ganz den Charakter des damaligen Kirchenliedes. Man liebt es sich vorzustellen, wie die Hussiten vor der Schlacht auf die Kniee fielen, wie Einer in der

fanatischen Aufregung des Momentes irgend etwas in Text und Melodie improvisirte, wie das ganze Heer es in wilder Begeisterung nachsang — und siehe, das neue Lied war fertig. Lessing's (des Malers) „Hussitenpredigt" hat dieser Vorstellung nicht wenig Vorschub gethan; es nimmt sich auch, etwa in einem Romanzencyklus über Zizka u. s. w., recht gut aus. Leider beweist aber eben jenes Schlachtlied, dass sehr wohl und gründlich gebildete Musiker für den Bedarf der Hussiten arbeiteten. Es ist völlig als habe der Erfinder dieser Melodie ein kunstgerechtes Musterbild des ersten Kirchentones liefern wollen, so genau bewegt sich der Gesang innerhalb der ersten Quinten- und Quartengattung (D—a—d), er sinkt streng regelrichtig einen Ganzton unter die Finalis D und endet auf letzterer.[1]) Ein hussitisches Cantional, drei-, vier- und fünfstimmige Compositionen älterer und neuerer (böhmischer) Tonsetzer (tam ex veterum quam ex recentiorum Musicorum compositione), sammelte um 1573 ein gewisser Wenzel Rotarius (Kolar?), Bürger aus Beneschau. Er wird dafür in einem langen lateinischen Gedichte sapphischen Masses gepriesen. Dass die Gesänge hussitisch sind, zeigt ein vierstimmiger Gesang zu Ehren Johannes Huss', zugleich heftige Invective gegen das Constanzer Concil. Die Texte sind alle böhmisch, die Melodieen zum Theile sehr schön, die mehrstimmigen Tonsätze von reiner Factur, einfach, gelegentlich leicht fugirt. Ein einziger Tonsetzer wird ausdrücklich genannt, ein gewisser Johann Trajanus oder Trojan (beide Namensformen kommen

1) Die Melodie (deren Originalnotirung ich nicht beigebe, weil sie nicht das mindeste Bedenken bietet) ist folgende:



Die Orthographie des Textes ist die des Originals. Die Worte sagen: Ihr, die Krieger des höchsten Gottes und seines Gesetzes, bittet Gott um Hilfe und hoffet auf ihn, dass ihr zuletzt mit ihm stets siegen werdet."

vor) aus Turnau (Turnonius) Pfarrer zu Networz um 1581.[1]) Seine Arbeiten haben allerdings keine höhere Bedeutung. Der (leider stellenweise schon defecte) Codex befindet sich in der Bibliothek der Prager Organistenschule.[2])

Deutschland galt von jeher für das Land der Instrumentalmusik. Was für eine bedeutende Vervollkommnung die Instrumente im Laufe des Jahrhunderts von 1500 bis 1600 erfuhren, lehrt ein vergleichender Blick auf Virdung's 1511 erschienene „Musica getutscht“ und auf das um ein Jahrhundert jüngere Syntagma des Prätorius. Gegen die endlosen Arten, Abarten und Unterarten von Instrumenten, wie sie in dem letztgenannten Werke vorkommen, von denen der grösste Theil aber seitdem wiederum ausser Gebrauch und in Vergessenheit gekommen ist, würde sogar das Orchester Haydn's, Mozart's und Beethoven's kärglich ausgestattet erscheinen, läge nicht in dem Umstande, dass den grossen deutschen Instrumentalcomponisten des 18. Jahrhunderts ein wohlbehandeltes Instrument grössere Wirkungen zur Verfügung stellte, als den Zeitgenossen des Prätorius alle ihre zahllosen Spielarten der Flöte, des Fagotts u. s. w., eine mehr als genügende Ausgleichung — wie denn die „Kunst der Instrumentirung“ in den beiden Epochen eben auch eine grundverschiedene war. Wo die neuen Meister jedem Instrumente durch ihre schriftlichen Partituren seine ganz bestimmte Stellung, seine ganz bestimmte Mitwirkung in einem bestimmten Werke anweisen, dabei auf die Klangfarbe desselben so sehr die genauste Rücksicht nehmen, wie die grossen Coloristen der Malerkunst auf die Zusammenstimmung von Farben und Farbentönen, und es, ohne die von den Meistern bestimmt beabsichtigte Wirkung ernstlich zu stören, nicht anginge ein Instrument durch ein anderes, welches zufällig über einen gleichen Umfang von Tönen gebietet, zu ersetzen — hatte noch bis tief in's 17. Jahrhundert hinein der Director einer Musik eben nur Rücksicht auf die ihm zufällig zur Verfügung stehenden Instrumente zu nehmen: er hatte ganz allgemein nur die Unterscheidung von Discant-, Alt-, Tenor- und Bassinstrumenten zu machen. Diese musste er dann nach Bedürfniss der jeweiligen Aufführung, je nachdem die Musiker waren, denen die Aufführung anvertraut werden sollte, auf die ent-

1) Diese Daten sind dem Codex selbst entnommen.

2) Leopold Zwonar hat bei Kober in Prag einige Hefte altböhmischer Musik veröffentlicht. Der Gesang *Otce nás mily pane* im ersten Hefte, das dreistimmige Adventlied und das Fastenlied im zweiten Hefte sind dem Codex entnommen. Das Stück im ersten Hefte hat der Herausgeber in die Unterquarte mit Unterdrückung der Vorzeichnung ♭ und Aenderung der Schlüssel (im Originale A. A. A. B.) transponirt, es ist ad voces aequales gesetzt.

sprechenden Musikparte vertheilen. Ganz genau so musste er selbst auch bei einer Vocalmusik verfahren, die durch Instrumente verstärkt wurde; hier konnte z. B. der Director den Sopran, Tenor und Bass von Menschenstimmen singen, aber den Alt, wenn es an entsprechenden Sängern für diesen Part mangelte, von Saiteninstrumenten spielen lassen, dazu etwa noch die Basssänger durch Bassgeigen oder Bassposaunen verstärken, dem Sopran Flöten und hohe Geigen zur Verdoppelung geben — und so weiter. Prätorius erzählt davon ein sehr pikantes Beispiel, wie er die Motette Jaches de Weerth's *Egressus Jesus* von nur zwei Knaben und einem Altisten singen, die anderen Stimmen aber durch Lauten, Theorben, Cithern, Violen, Claviere u. s. w. ersetzen lassen, „also dass es in der Kirchen wegen des Lauts der gar vielen Saiten fast alles geknittert hat."[1]) Prätorius gibt eine sehr umständliche Anleitung und ganz fertige Schemas zur Vertheilung der Instrumente nach den Schlüsseln der Notenparte. Der Leiter der Musik hatte dann nichts weiter zu thun als seine Geiger, Flötisten, Posaunenbläser u. s. w. an die Pulte hinzustellen, wo die Notenblätter mit den betreffenden Schlüsseln aufgelegt waren. Natürlich konnte man ganze für Singstimmen componirte Motetten in dieser Weise als reine Instrumentalsätze synphoniemässig ausführen (so erzählt Benvenuto Cellini, wie er bei solchen Aufführungen vor dem Papste den Discantpart habe blasen müssen).

Wie aber nun die Unterscheidung der Instrumente nach ihrem Tonumfange im Discant-, Alt-, Tenor- und Bassinstrumente das wesentlich Bestimmende war, so gestaltete sich jedes Instrument zu einer ganzen Vetterschaft und Familie, die vom hohen Sopran bis zum Basse durch alle Zwischenstufen in einer Menge von Spielarten hinabstieg, so dass es Discantfagotte und Bassflöten gab u. s. w. So finden wir die Instrumente bei Prätorius — die nähere Darstellung muss hier jedoch einstweilen der Schilderung der musikalischen neuen Aera nach dem Jahre 1600 vorbehalten bleiben. Zu Anfang des 16. Jahrhunderts sieht Alles vergleichsweise noch ärmlich aus, obwohl Virdung meint: „Daz in den nächsten hundert Jahren" (das ist von 1400 bis 1500) „alle Instrumenta musicalia so subtil, so schön, so gut und so wohlgemacht worden seynd, als sie Orpheus, noch Linus, noch Pan, noch Apollo, noch keiner der Poeten gesehen oder gehört hat, und daz noch mehr ist müglich zu sein erachtet hab zu machen oder zu erdenken." Er unterscheidet Saiten- und Blasinstrumente: unter den erstern zählt er „Harpffen", Psalter, Hakbret, die Laute und die Quinterne (eine Art Mandoline mit sehr

1) Syntagma 3. Theil S. 168.

breitem Griffbret) auf, ferner eine abenteuerlich aussehende mit zwei gewaltigen Seiteneinbiegungen, halbmondförmigen Schalllöchern und einer Mittelrose nach Art der Lauten ausgestattete „gross Geigen", ferner eine mandolinartige „klain Geigen", das Trumscheit (d. i. die später sogenannte Tromba marina). Von Clavierinstrumenten kennt er das „Clavicordium", das „Virginal" und das „Clavicimbalum" — alle drei mässig-grosse, flache, quadratische Kästchen. Der Umfang von F bis $\overline{\overline{f}}$ war nach Virdung der gewöhnliche (23 Untertasten, 15 Obertasten: F G ♯ G A H c ♯ c u. s. w.). Doch gab es schon „viel newer Clavicordia" mit vier Octaven. Man machte „gemainiklich drei Saiten auf ainen kor, — das merer tayl auch der köre hat jeglicher drei Schlüssel, die ihn anraichen oder anschlagen, begeben sich nimmer zween zu ainenmal zu schlagen, dann die gemainlich dissoniren; dazu macht man auch etlich ledig köre darauf, die gar kain schlüssel anrüret" — sie „bringen ain gute resonanz den instrument". Die untern Chöre sind mit „messenen", die obern mit „stehelin saiten" bezogen. Die „Zötlein von dem Wullentuch auf dem Instrument, die in die köre der saiten geflochten seynt, das nympt den saiten das kösseln oder die gröbe onfreuntliche hallung oder thönung, das dieselben nit länger klingen, dann dieweil er auf den schlüsseln vngeferlich ains tempus lang stillhaltet aber nit lenger" und so auch in den „leufflein". Beim Spielen wurde das Clavierkästchen auf den Tisch gelegt, wie man es an Giorgione's clavierspielendem Geistlichen sieht, und der obere Deckel geöffnet. Er war an der untern Seite, die beim Oeffnen sichtbar wurde, bei den kostbareren Instrumenten oft mit werthvollen Malereien geschmückt, wie es das Bild der clavierspielenden Dame von Caspar Netscher[1]) (in der Dresdner Galerie) zeigt. Ein Meister wie Giulio Romano verschmähete es nicht einen solchen Clavierdeckel zu malen, einen Tanz Apolls mit den Musen auf Goldgrund — schön genug, dass er jetzt in der Gemäldegalerie des Palastes Pitti eine Stelle gefunden.[2])

Virdung kennt ausserdem ein Claviciterium, „das ist eben als das Virginale, allein es hat ander saiten von den därmen der schaffe und negel, die es harpfen machen".

1) Die schöne junge Dame spielt stehend und blickt gegen den Beschauer, neben dem Claviere sitzt ein nicht mehr ganz junger Herr und singt aus einem Büchelchen mit höchst überschwenglicher Empfindung. Der Clavierdeckel zeigt eine Reihe gemalter Menschengestalten zwischen Ornament, dazu die Devise „Omnis bonus spiritus laudat dominum" — „alle guten Geister loben Gott." Ob sich dieser bekannte Schreckensruf auf den Gesang jenes Herrn bezieht?

2) Sala di Saturno, Bild Nr. 167. Die Namen der Musen sind griechisch beigeschrieben, für die Zeit auch charakteristisch.

Von den Blasinstrumenten nennt Virdung ausser der Orgel, dem Positiv, Regale und Portativ, „die kein mensch erplasen mag,“ wo man also „plaspelge haben muss,“ Schalmeien (d. i. Oboen), Bombart (die Bassoboe), Schwegel, Zwerchpfeifen, Flöten (letztere Langflöten mit Schnabel in viererlei Grösse) — es seien, sagt Virdung, meist sechs Flöten in einem Futteral, was man „ain coppel“ nenne, zwei Discant-, zwei Tenor- und zwei Bassflöten, Krummhörner (eben so in viererlei Grösse), keine Waldhörner, sondern eine Art lituusartig gebogener Oboen mit Rohrmundstück, Zinken — die minder bedeutenden Instrumente: „russpfeiff, gemsenhorn, Jägerhorn, Acherhorn und „platerspiel“ (letzteres eine Art Krummhorn mit Windsack unter dem Mundstücke), die „Busaun“, sehr lang S-förmig gebogen (man sehe Gentile Bellini's Processionsbild in Venedig) und schon zum Ausziehen, ein ähnliches „Thurnerhorn“, die „Feldtrumet“ und „Clareta“, beide unserer Trompete ähnlich (Trompete: so genannt nach dem italienischen Trombetta, Diminutiv von Tromba, siehe Dante's Inferno XXI, letzter Vers), dazu Heerpauken („gar ungehewre Rumpelfässer“), „Trumeln und klain peuklein“, auf welche Virdung aber gar nicht gut zu sprechen ist. Der Benedictinermönch Ottomar Luscinius (Nachtigal) aus Strassburg handelt in seiner „Musurgia“ (1536), einem in Gesprächform verfassten Buche (unsere Bekannten Sebastian Virdung und Andreas Silvanus d. i. de Silva sind die Interlocutoren) von den Instrumenten, und eben so Martin Agricola, Cantor in Magdeburg, in seiner „Musica instrumentalis deudsch“ (1532), einem in deutschen Reimen geschriebenen Büchlein. Die Instrumente sind dieselben wie bei Virdung, nur sind die Geigen schon in die vier Klassen der Discant-, Alt-, Tenor- und Bassgeigen getheilt; sie scheiden sich dann erst noch in viersaitige und in dreisaitige, die grösseren haben Bunde, die kleineren nicht; Agricola zieht ersteres vor:

„ydoch sag ich dir zu dissen stunden
das es ohne bünd ist schwer zu fassen
darumb soltu das nicht faren lassen“.

Um dieselbe Zeit erfand der Domherr Afranius in Ferrara ein Bassinstrument, das er Phagotum nannte. Sein Neffe hat es in seinem 1539 erschienenen Buche „Introductio in linguam Chaldaicam“ u. s. w. unter dem Namen Phagotum Afranii abgebildet und beschrieben.[1]) Aber es ist in dieser seiner fast orgelartigen Urgestalt unserem Fagot kaum ähnlich, ein nicht tragbares Ungethüm, einer Burg mit zwei flankirenden Eckthürmen ähnlich,

1) Fol. 179. Albanesio, der Verfasser nennt Afranius ausdrücklich seinen Oheim.

mit einem Blasebalg, den sich der Spieler anschnallte, vermuthlich weil keines Menschen Lunge hinreichte, es zu „erblasen". Erst durch Reduktion und wesentliche Veränderungen im Einzelnen entstand daraus das Fagot, wie es bei Prätorius vorkommt, das aus zwei aneinandergelegten Cylindern, nicht mehr, wie bei Afranius, aus zwei getrennten Säulen mit Tonlöchern und zwei andern Röhren, die durch Leisten zusammengehalten und durch Luftleitungen verbunden jenen Holzbündel (Fagôt) darstellen, welcher dem Instrumente den Namen gab. Den Einfall, einem Blasinstrumente dadurch Tiefklang zu geben, dass man die Röhrenhöhlung durch mehrere bündelartig zusammengezackte Cylinder führte, muss man schon zu Anfang des 16. Jahrhunderts gehabt haben — es kommt ein solches Instrument unter Albrecht Dürer's Randzeichnungen in Kaiser Maximilian's Gebetbuche, ferner auf dem Titelholzschnitte von Hermann Finck's „Practica musicae" vor, auch Becker und Hefner haben es nach einer alten Vorlage abgebildet. Es ist also wohl kein blosses Phantasiegebilde der Zeichner — wie kommt es aber, dass weder Virdung noch sonst jemand seiner erwähnt?

Unter den Blasinstrumenten waren die Cornetti — deutsch Zinken genannt — fast die vornehmsten. Es waren mässig grosse Instrumente von Holz, fast kegelförmig zugespitzt, aussen sechseckig zugeschnitten und leicht zum Halbmond gebogen, hatten Tonlöcher und ein trompetenartiges Mundstück. Es gab aber auch gerade Zinken (C. diritti) mit abnehmbarem Mundstück — auch als Bassinstrument, dazu einen Cornon oder „grossen Zink" (C. torto) mit S-förmig gebogener Röhre, aber „gar unlieblich und hornhafftig" von Klang und „fast einem Kühhorn gleich", wie Prätorius sagt. Desto edler waren die kleineren Gattungen: „Kein Instrument", sagt Artusi, „ist so sehr geeignet die Menschenstimmen nachzuahmen, aber auch keines so schwer zu behandeln".[1]) Eine Abart waren die ungebogenen stummen Zinken

1) „Il Cornetto è atto ad imitare la voce humana — — non credo, che vi siano altre tante difficolta a sonare qualunque altro instrumento" (Artusi, delle Imperfezioni Ragg. 1 S. 5). Die Cornetbläser hatten ihre besonderen Manieren das Instrument zu behandeln, wodurch die Klangfarbe mannigfach verändert und die Ausdruckfähigkeit in verschiedener Art modifizirt wurde. Artusi sagt: „la lingua riversa è la principale delle tre (nämlich: lingue) per essera a somigliare della gorgia et alcuni la chiamano: lingua di gorgia. Questa è velocissima e difficile da raffrenare lo batter suo al palato et si proferisce in tre modi. Il primo ler ler ler e dolce e soave, il secondo der ler der ler der ler, et è mediocre, il terzo, ch'è più crudo degli altri si proferisce ter ler ter ler ter ler. La seconda lingua s' addimanda lingua dritta et il suo batter è né denti — si proferisce tere tere tere. Questa e assai lodata da suenatori et è buona per la minata di croma et della semicroma, essendo naturalmente raffre-

(C. muti) mit Rohrmundstück, sie waren gar sanft, lieblich und still zu hören", wie Prätorius versichert. Die Cornetti waren schon im 16. Jahrhundert recht eigentlich ein Virtuoseninstrument, doch mehr in Italien als in Deutschland.

Die Laute war (wie ihre arabische Ahnfrau l'eud) ursprünglich viersaitig (mit der Stimmung c, f, a, $\bar{d}$). Jede Saite — Chor nannten sie die deutschen Lautenisten — lag aber doppelt.[1]) Später kam eine höchste, fünfte Saite $\bar{g}$ dazu; der Name „Quinte" hat sich wie zur Erinnerung bei der ersten ($\bar{\bar{e}}$) Saite unserer Violinen erhalten, wo er eigentlich sinnlos ist. Die Franzosen nannten die höchste Lautensaite (wie noch jetzt die höchste Geigensaite) la chanterelle. Zu Virdung's Zeit waren die Lauten bereits sechschörig; die Italiener brauchten dafür die klangvollen Namen: Canto, Sottana, Mezzana, Tenore, Bordone, Basso;[2]) die deutschen Lautenschläger sagten: Quintsait, Clainsanksait, Grosssanksait, Clainprummer, Mittelprummer, Grossprummer.[3]) Im 17. Jahrhunderte kam dann die einfache Zahlenbezeichnung in Gebrauch, deren sich auch die Niederländer und die Engländer bedienten.[4]) In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts wurden die Lauten zwölfchörig (23 Saiten, die Chanterelle einfach, die drei tiefsten Chöre, nur leer anzuschlagen, ausserhalb des Griffbretts), ja die Lautenisten gaben endlich oben und unten noch eine Saite zu! Natürlich war das Stimmen ein Stück Arbeit; Mattheson scherzt: „Wenn ein Lautenist achtzig Jahre alt wird, so habe er davon sicher sechszig Jahre mit dem Stimmen seines Instrumentes zugebracht", und Luca Signorelli lässt auf seinen unvergleichlichen Wandgemälden im Dome von Orvieto unter der Schaar der lautenirenden und harfenden Engel zwei Engel im Reiche der ewigen Harmonie ihre Instrumente eifrig — stimmen.

Die Laute selbst bildete wiederum eine grosse Familie vom „Mandürchen, wie ein gar klein Läutlein mit vier Saiten", der kleinen Octavlaute, der Discantlaute an, durch die „rechte Chorist- oder Altlaute" herab zur Tenor- und Basslaute, der verwandten Guitarre und Cither (Cetra und Ceterone), Penorcon, Orpheoron, Bandora (die alle Prätorius bespricht und abbildet) gar nicht zu

nata. La terza lingua si batte nel palato appresso li denti, et è per la natura cruda, si proferisce teche, teche, teche." Auch Cardanus (Op. X. Band S. 113) erwähnt der beim Cornetblasen gebräuchlichen Sylben: lere, theche und thara.

1) Man sehe Abbildungen aus dem 15. Jahrhunderte, z. B. auf der Monatvignette zum Mai in Johanns von Gemünd Kalender v. J. 1439.

2) Mersenne, Harm. univ.

3) So heissen die Chöre in Hans Judenkunig's Lautenbuch.

4) Mersenne a. a. O.

gedenken. In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts kam das mächtige Instrument des Chitarone und der Theorbe hinzu — Instrumente, die man in Padua zu der Länge von 5 Schuh, in Rom aber als „Chitarrone" zu der Riesenlänge von $6^1/_2$ Schuh ausdehnte. Die Theorbe hatte einen doppelten Wirbelkasten, den „Theorbenhals mit dem langen Kragen, welcher newlich darzu erfunden worden" sagt Prätorius. Wie sich die Bassgeige „Violone" zurück zum „Violoncello" diminuirte, so schrumpfte die Riesentheorbe zum „Tiorbino" ein,[1]) welches ihren Bau mit dem doppelten Wirbelkasten u. s. w. verkleinert darstellt. Caccini nennt als Erfinder der grossen Basslaute (Chitarrone) jenen Musiker in Florenz Antonio Naldi (den er persönlich kannte, so dass er über die Sache wohl unterrichtet sein konnte); der freilich sehr wenig verlässliche Kircher schreibt die Erfindung der Theorbe einem Neapolitaner,[2]) Brossard einem gewissen Hottmann in Frankreich zu.

Bis in die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts wurden Lautenstücke schriftlich nicht aufgezeichnet — der Lehrer lehrte den Schüler seinen Vorrath an Stückchen nachklimpern. Endlich aber kam eine sehr eigenthümliche Tonschrift für die Laute auf, als deren Erfinder Conrad Paulmann (oder richtiger Paumann) genannt wird, dessen Grab in der Frauenkirche zu München, Oefele I. 539, die Inschrift trägt: „Anno MCCCCLXXIII an St. Paul Bekerung Abend ist gestorben und hie begraben der kunstreichest aller Instrumenten und der Musica maister Conrad Paulmann, ritterbürtig von Nürnberg und blinter geboren — dem Gott genad". Auch Virdung beruft sich bei der deutschen Lautentabulatur auf den ihm nicht näher bekannten Meister Conrad, und Martin Agricola, dem die Wichtigthuerei der Lautenisten mit ihrer Tabulatur lächerlich vorkam, spottet:

1) Prätorius erwähnt das Tiorbino nicht; aber Hieronymus Kapsberger gab 1617 in Rom „Capricci a due stromenti, Tiorba e Tiorbino" heraus. Ein Exemplar des Tiorbino findet sich in der Instrumentensammlung der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.

2) Musurgia 1. Band S. 476. Den Namen Tiorba leitet er von einem Apparat gleichen Namens ab: „quo Chirothecarii odorifera molere solent." Anderwärts wird ein Bardella als Erfinder der Theorbe genannt (Arteaga, Rivol. Cap. V.) Dieser Bardella ist aber kein anderer als Antonio Naldi. Caccini sagt nämlich in der Vorrede seiner Nuove musiche: „ma intorno a dette parti di mezzo si è veduto osservanza singolare in Antonio Naldi, detto il Bardella, gratissimo Servitore a queste Altezze Serenissime, il quale si come veramente ne è stato l'inventore, cosi è riputato da tutti per lo più eccelente, che sino a nostri tempi habbia mai sonato di tale strumento, come con loro utilità fanno fede i professori e quelli, che si dillettano nel esercizio del Chitarrone".

„weiter hab ich mir lassen sagen,
(wiewol mirs nie hat wölln behagen)
das ihre tabelthur erfunden sey,
(ists wahr so lass ich's auch bleiben dabey)
von ein lautenschlager blind geborn
so han sie den rechten meister erkoren“ —

und so könnte man wohl sagen,

„dass der blinde Meister die leerjungen
auff den unrechten Weg gedrungen
und sie mit sehenden Augen blind gemacht
es ist kein Wunder, dass man ihrer lacht“.[1])

Die deutsche Lautentabulatur Paumann's, deren sich auch Hans Judenkunig u. s. w. bedient, besteht darin, dass den einzelnen Punkten des Griffbrettes, wo die Saite auf den Bund traf, die Buchstaben des Alphabets beigeschrieben wurden, so dass bei der tiefsten Seite oben angefangen und weiter nach der Quere schreibend fortgesetzt wurde. In der Tabulirung der Compositionen deutete der Buchstabe dem Spieler an, wo er auf dem Griffbrett den Ton zu greifen habe; darüber gesetzte rhythmische Zeichen lehrten Takt und Bewegung. Judenkunig redet von der Tabulatur als von einer neu erfundenen Sache: „es ist mennigclich wissen, das in kurtzen jaren bey manns gedechtniss erfunden worden ist die Tabalatur auff die Lauten und das zwiklhen“. Aber er ereifert sich auch nicht wenig über „so viel unordentliche wilde Tabalatur, die von unerfarnen setzer der gemeinen Lauttenschlaher auffkhumen ist, die selbs ain pösse Applicatz brauchen und des Gesangs unverstendig sein und die stimen durch einander flicken und my für fa und fa für my setzen — — seitmals die Tabalatur gantz gemain worden ist und veracht aus dieser ursach, den meren tail wird sy falsch abgeschriben von ainem zu dem andern, die sy nit recht versteen, und darnach von in selber lernen wöllen, und greiffen so ungeschikht griff und versteendt der Mensur nit und radprechentz durch ainander, das es nit müglich ist, das ainer guet müg werden mit sölicher pöser Applicatz und ob er sich tag und nacht

1) Ich schätze mich glücklich Fétis hier die Frage beantworten zu können, die er stellt: „je ne sais où Kiesewetter a pris que Paulmann a inventé la tablathure du luth. De quelle tablature veut-il parler?“ (Biogr. univ. VI. B. S. 468). Hätte Fétis obige leicht zugängliche Data gesammelt, so wusste er's. Doch — Fétis versteht ja kein Deutsch. Sein Lexicon liefert unzählige, zum Theil hochkomische Beweise dafür. Fétis sollte aber aus solchen kleinen Zwischenfällen Bescheidenheit lernen; freilich ist es etwas spät, aber „γῆρα τὸ φρονεῖν ἐδίδαξαν“ sagt Sophokles!

darmit ubet ain lange zeyt, so ist es doch ain verloren arbeit, dieweil er nit gründlichen bericht ist, wie man zwicken und greiffen soll ainen jedlichen Buchstaben und die Tabalatur". Dieser deutschen Tabulatur war die italienische im Princip ähnlich, insofern sie dem Schüler handgreiflich zeigte, wie er „zwicken und greifen" solle; aber in der Ausführung war sie ganz anders. Sie zog ein Liniensystem, das aber nicht, wie in der gewöhnlichen Notirung, Tonstufen, sondern die Lautensaiten vorstellt, so dass die unterste Linie die höchste Lautensaite bedeutet. Auf diese Linien wird nun geschrieben 0, 1, 2, 3 u. s. w., je nachdem die leere Saite anzuschlagen, oder der Finger beim ersten, zweiten, dritten u. s. w. Bunde anzusetzen ist. Die französische Tabulatur schreibt statt der Ziffern die Buchstaben a, b, c u. s. w., für die blos leer anzuschlagenden tiefen Saiten aber grosse Buchstaben u. s. w. Auch für die Cither, die Guitarre, das Psalter u. s. w. wurde in ähnlicher Art tabulirt.[1])

Die fortdauernde Beschäftigung mit der Laute brachte die Lautenschläger auf eine Menge von Feinheiten im Vortrage, deren Namen bei den französischen Lautenisten allein schon unglaublich kokett klingen: „battements, ports de voix, passages, tremblements, martelements, addoucissements, flattements, graces, charmes, ravissements, mignardises" u. s. w.[2]) Die italienischen Künstler blieben nicht zurück: Prätorius citirt eine Stelle, die sich schon im Lesen wie ein brillantes Lautenstück ausnimmt: „hora con botte e ripercossi dolci, hor con passagio largo et hora stretto e raddopiato, poi con qualche sbordonata, con belle gare e perfidie, repetendo o cavando le medesime fughe in diverse corde e lochi, in somma con lunghi gruppi e trilli e accenti a suo tempo intrecciare le voci, che dia vaghezza al concerto e gusto e diletto all' uditore".[3]) Es ist der Mühe werth diese feine, elegante Schilderung mit Judenkunig's Strafpredigt über die „pöse applicatz" zu vergleichen — das beiderseitige Verhältniss der Lautenisten ist daraus sehr deutlich zu entnehmen.

Die Guitarre galt nur in Spanien (der Spanier Luis de Briçneo gab 1626 zu Paris eine Methode die Guitarre zu spielen heraus), „und brauchens", sagt Prätorius, „in Italia die Ziarlatani und Saltimbanchi, das sind bei uns fast wie die Comedianten und Possenreisser, nur zum schrumpen, darein sie Vilanellen und andere närrische Lumpenlieder singen".

Der älteste deutsche Lautenist, von dem wir wissen, ist

1) Man sehe die verschiedenen Tabulaturen in Mersenne's Harmonie und in Athanasius Kircher's Musurgie.

2) Mersenne a. a. O. S. 13.

3) Syntagma III. S. 147.

Heintz Helt, 1413 in Nürnberg, nächst ihm Hans Meisinger genannt Ritter, dessen das Augsburger Bürgerbuch im J. 1447 gedenkt. In Nürnberg um 1460 Conrad Gerle, Lautenmacher (seine Lauten wurden gesucht und vorzugsweise „Lutz d'Allemaigne“ genannt, Karl der Kühne liess für seine „joueurs de leut Fleury, Lenart und Maistre Wouter de Berchem“ durch den deutschen Kaufmann Holhans drei solche Instrumente für 52 Livres 10 Sols verschreiben),[1] auch Conrad Paumann stammte aus Nürnberg, und Conrad Gerle's Nachkommen, die beiden Hans Gerle, waren als treffliche Instrumentenmacher, Lauten- und Geigenspieler in Nürnberg ansässig, wo es auch tüchtige Dilettanten des Lautenspieles gab. Hans Gerle nennt in seinem Lautenbuche den Nürnberger Bürger Franz Lederer „einen fürnembsten dieser Kunst“. Hans Judenkunig stammte aus Schwäbisch-Gmünd,[2] lebte aber in Wien, wo er 1523 bei Hans Syngrinne sein merkwürdiges Lautenbuch drucken liess und am 4. März 1526 in hohem Alter starb.[3] Sein Zeitgenosse war jener Artus, dessen im Triumphzuge Kaiser Maximilians gedacht wird, er habe „der Lauten und Ribeben Ton auffs lieblichste zusammengstimbt“. Aus Pressburg gebürtig war der „Lutenist und Burger zu Nurmberg“ Hans Neusiedler (st. 1563); sein Sohn Melchior Neusiedler (st. 1590)[4] lebte in Augsburg als Schützling Anton Fugger's, später in Nürnberg — sein „Teutsch Lautenbuch, darinnen künstliche Muteten, liebliche italienische, französische, teutsche Stük, froliche teutsche Däntze, Passomezzo, Saltarelle und drey Fantaseyen“ (Strassburg bei Bernard Jobin 1574 und 1596) erschien in italienischer Tabulirung 1576 auch in Venedig bei Anton Gardane unter dem Titel „Il primo libro intabulature di liuto ove sono madrigali, motetti, canzoni francesi“ u. s. w. Das Factum ist bemerkenswerth, weil sich die deutschen Lautenschläger sonst weit mehr um die italienischen „berumbsten Lutinisten“ (wie sie Hans Gerle in seinem „Newen sehr künstlichen Lautenbuche“ vom Jahre 1552 nennt) kümmerten, als umgekehrt die italienischen berumbsten Lutinisten um die deutschen Lautenschläger, wie denn

1) Brüsseler Archiv. Reg. Nr. 1925 III. c. LXXXVIII Vergl. Fétis, Biogr. univ. ad v. Gerle.

2) Nicht aus „Scheibebischen Gemünd“, wie Fétis fälschlich schreibt und Scheibs bei Gmunden als Geburtsort des Lautenisten angibt. Der Titel von Judenkunig's Lautenbuch lässt keinen Zweifel.

3) Dem Exemplar der Wiener Hofbibliothek hat eine nach dem Charakter der Schriftzüge gleichzeitige Hand beigeschrieben: „obiit Viennae relictis uxore et filia unica superstitibus 4 Martio An. 1526 senex admodum.“

4) S. Doppelmeyers's Nachrichten von Nürnberger Künstlern S. 207.

Hans Gerle davon Rechenschaft gibt: er habe „etliche künstliche Stück, Preambul und Tentz, darinnen sünderlige Liebigkeit, gantze unvertunkelte auch unzerissene coloratur und sunderliche verborgene Griff und art, uns Teutschen vormals nit vil gesehen, mit vier stimmen von dem berühmsten welschen lutinisten gesetzt, mit sunderm fleiss aus vielen zusammengelesen und aus welscher tabulatur in teutsche gebracht". Unter die deutschen Lautenschläger gehörten auch noch die wackeren Meister Sebastian Ochsenkuhn (Ochsenkhun, Ochsenkuntz, Ochsenkinn, Ochsenkum), der wie seine Grabschrift auf dem Friedhofe von St. Peter in Heidelberg sagt, „anno Domini 1574 den 20. August" als „churfürstlich pfaltz'scher Lautenist in Christo seeliglichen verschieden" und dessen „Tabulaturbuch auff die Lauten" 1558 zu Heidelberg erschien, Wolf Heckel von Strassburg, von ihm ein „Lauttenbuch von mancherley und lieblichen Stücken mit zweyen Lauten zusammenzuschlagen" (1562 bei Christoph Müller zu Strassburg — auch bei Petrus Phalesius in Leeuwen kam 1552 eine Sammlung von 21 Stücken für zwei Lauten heraus unter dem Titel „Carmina longe elegantissima duabus testudinibus canenda" — der Druck ist so geordnet, dass sich die Lautenisten einander gegenüberstellen müssen, wobei natürlich das Buch auf kein Pult gelegt werden kann, sondern flach auf dem Tisch liegen muss); Sixtus Kargel von Mainz (Lautenbücher 1569, 1574, 1575), Gregor Krengel aus Frankenstein in Schlesien (Lautenstücke verschiedener Art; Frankfurt an der Oder 1584) u. A. m.

Auch der blinde Orgelmeister Arnold Schlik hat in seine 1512 bei Peter Schöffer in Mainz gedruckte „Tabulaturen etlicher lobgesang vnd liedlein vff die orgeln und lauten" 14 Lautenstücke aufgenommen, und zwar, sehr merkwürdiger Weise „ein teil mit zweien stimen zu zwicken vnd die drit dartzu singen, etlich on gesangk mit dreien". Diese Gesänge mit Lautenbegleitung stehen neben den durch Franciscus Bossinensis in gleicher Weise arrangirten Frottole (nur dass in letztern zur singenden vierten Stimme drei Stimmen „gezwickt" werden) und den Gesängen, welche Diomedes Catone[1]) zu Ehren des

1) Diomedes Catone, aus Venedig gebürtig, und schon der Zeit nach mit dem Diomedes der Frottole auf keinen Fall eine und dieselbe Person, kam sehr jung nach Polen, wo er in die Dienste des Grossschatzmeisters Stanislaw Kostka trat. Er setzte unter andern Verse in Musik, die man in Wilna bei dem Leibe des h. Kasimir fand. Sie sollen das tägliche Gebet des Heiligen gewesen sein. Stanislav Grochovsky übersetzte sie aus dem lateinischen Original in's Polnische und in dieser Redaction wurden sie von Diomedes Catone in Musik gesetzt. Das Werk wurde 1607 in Krakau gedruckt mit dem Titel: Rytmy Lacinskie dziwnie sztuczne y nabozenstwem swym a starodawnoscia dosyc i wszieczne. Oczyniwne

h. Kasimir in Musik setzte (1607), in jenen Zeiten als etwas Besonderes da. Der Deutsche Simon Gintzler schlug sich sogar ganz auf die welsche Seite und nahm seinen Wohnsitz in Venedig, der Hauptstadt der Lautenisten, wo 1547 Anton Gardane von ihm eine „Intabolatura de lauto de ricercari, motetti, madrigali et canzon francesi" druckte.

In den Niederlanden war, so gut wie in Italien, die Laute das Instrument der feinen Welt, der guten Gesellschaft — Beweis dessen zahllose Conversationsbilder von Gerhard Terburg, Gerhard Dow, Gabriel Metzu, Caspar Netscher und anderen Künstlern, die das Andenken jener niederländischen feinen Welt gegenüber den Bauern-, Kirmess- und Wirthshausscenen eines J. Steen, A. v. Ostade u. A. erhalten haben. Eine grosse Anzahl Tabulaturbücher ging seit 1546 aus der Druckerei von Peter Phalesius in Leeuwen und Antwerpen hervor, bei denen die Italiener sichtlich den Vorzug hatten. Gleich die erste Publication enthielt Stücke von Francesco und Pierpaolo de Milano. Die Fantasieen wurden in den Niederlanden gelehrt genug *αὐτόματα* genannt, so in dem 1568 erschienenen Theatrum musicum das nicht weniger als 142 Tonstücke enthält. Auch der „Hortus musarum" (1552), das von E. Hadrian herausgegebene „Pratum musicum" (1584), das „Florilegium omnis fere generis cantionum" (1594), das Adrian Denss veröffentlichte, bieten eine Fülle von Stücken, theils Originalcompositionen, theils arrangirte Stücke, welche die Namen der besten Meister tragen. In Deutschland nahmen die Publicationen eines J. Rudenius („Flores musicae", Heidelberg 1600) und J. B. Besardus („Thesaurus Harmonicus divini Laurencini Romani, nec non praestantissimorum musicorum, qui hoc seculo in diversis orbis partibus excellunt, selectissima omnis generis cantus in testudine modulamina continens", Cöln 1603 404 Nummern, Folioformat, zehn Theile!) einen ähnlichen Umfang an. Wie man sieht, fing die Laute überdies an musikalische „Weltliteratur" zu treiben.

In Frankreich wurde die Laute eben auch in Ehren gehalten und beschäftigte die Druckerei von Pierre Attaignant u. A. Mersenne rühmt den Lautenisten Heinrich III. Roccus, der als ein zweiter Timotheus die Zuhörer fröhlich oder traurig stimmen oder zum Tanze anregen konnte.

niekiedy od Królewicza Kazimierza S. y przy ciele jego w Wilnie znalezione: Kterych ón w Kazdy dzien za modlitwe uzywal — — — przekladnia X. Stanislawa Grochowskiego, wszystkie te Rytmy Ktére tu sa z notami nowemi i y z Tabulatura na Lutnia Diomedesa Catona. W Krakowie, Bazyli Skalski Drukowal Roku Panskiego 1607". Ein nicht vollständiges Exemplar (9 Blätter Octav) in der Ossolinski'schen Bibliothek zu Lemberg (Nr. 5415). Der Text ist lateinisch und polnisch gegenüberstehend gedruckt.

Natürlich kam bei allen diesen Lautenmeistern ihre persönliche Geschicklichkeit eben so sehr, wenn nicht mehr in Frage als ihr Componistentalent. Sie repräsentiren ganz vorzüglich das Virtuosenthum des 16. Säculums, das sogar auch schon einen Orden eintragen konnte, denn jener „göttliche" Laurenzinus (Lorenzini) von Rom, Besard's Lehrer, erhielt, wie wir aus der Vorrede des Thesaurus erfahren, vom Papste den Orden des goldenen Spornes.

Sogar die mächtige Theorbe hatte ihre Virtuosen, den etwas stark charlatanhaften „deutschen Edelmann" Hieronymus Kapsberger in Rom, und einen der frühesten Operndichter und Operncomponisten Benedetto Ferrari aus Reggio.[1]) Beide gehören aber schon dem 17. Jahrhundert an.

Die Stücke, welche für die Laute gesetzt und gespielt wurden, geben, nebst den ihnen sehr analogen und fast nur nach der Technik des Instrumentes modifizirten gleichzeitigen Orgelstücken, den Inbegriff der damaligen Instrumentalmusik. Hans Judenkunig begnügt sich mit einigen „Priameln" (d. i. Präambuln, Vorspielen), Volksliedern und Tänzen, letztere, wie wir sahen, elend und gering; in den Priameln hüllt sich der gute Hans feierlich in den contrapunktischen Talar, der ihm spasshaft genug zu Gesichte steht, ja (vermuthlich auf die von der Sodalitas des Conrad Celtes ausgehende Anregung) er setzt Horaz'sche Oden mit genauer Festhaltung des antiken Metrum für die Laute: *Maecenas atavis; Jam satis terris* u. s. w. Das Repertoir der späteren Lautenisten wird man aus den vorhin mitgetheilten Titeln einiger von ihren Tabulaturbüchern entnommen haben. Wie nun die Laute das Instrument des feineren Dilettantismus war, so sorgten die Lautenisten auch dafür, bedeutende Werke grosser Meister, gleichsam zum häuslichen Nachgenusse des Einzelnen, für die Laute zu arrangiren. Melchior Neusiedler richtete sechs Motetten von Josquin de Près für die Laute ein, welche 1587 in Strassburg gedruckt wurden, der Prager Lautenist Jaco-

1) Benedetto Ferrari (1597—1681) führte den Beinamen „della Tiorba". In der Vorrede der von ihm gedichteten, von Francesco Manelli da Tivoli in Musik gesetzten Oper „Andromeda", womit 1637 das Theater S. Cassiano in Venedig eröffnet und deren Text bei Antonio Barileto in Venedig gedruckt wurde, wird er „celebre Suonatore della Tiorba e peritissimo nella poesia e nella musica" genannt. In einem an den Herzog von Modena gerichteten, wahrscheinlich 1674 geschriebenen Promemoria (s. Tiraboschi's „Bibliotheca Modenese" II. Theil S. 266) heisst es: von „Ferrari's Talent für die Laute und seiner Geschicklichkeit den Gesang mit dem Spinett zu begleiten, sei unnöthig zu reden, da es ohnehin alle Welt kenne". Bei der Aufführung der Andromeda wirkte er im Orchester mit — „colla miraculosa sua tiorba" wie jene Vorrede sagt.

bides die Lieder des eben damals in Prag am Hofe Rudolph II. lebenden Jacob Regnart (handschriftlich im Prager Museum). Ochsenkuhn's Tabulaturbuch enthält eine grosse Anzahl Motetten von A. Caen, Ducis, Ant. Fevin, Nicolaus Gombert, Josquin de Près, Jean Mouton, L. Senfl, Verdelot, Berchem u. A., und Lieder von Thomas Stoltzer, Heinrich Isaak, Paulus Hofheimer, Caspar Othmair, Stephan Mahu, Stephan Zirlerus, Gregor Peschin u. A. Die Literatur der Laute hat in ihrer ganzen Tendenz eine erstaunliche Aehnlichkeit mit der Literatur unseres modernen Pianoforte; die Dilettanten und ihre Bedürfnisse (beides nicht in verwerflichem Sinne gemeint) sind sich durch alle Jahrhunderte gleich geblieben.[1])

Das ehemals adelige Instrument der Drehleier wurde jetzt „Bawernleyer" (Bauernleier) gescholten und nebst der „Strohfiedel", dem „Trumscheit" und „Scheitholt" (einer Art verkümmerter Geige), wie sich Prätorius ausdrückt, „unter die Lumpeninstrumente referirt". So auch das Hackbrett, trotz seiner nahen Verwandtschaft mit Psalter und Clavier. Dagegen blieb die Harfe in Gunst und wurde sogar zur Doppelharfe (arpa doppia) ausgebildet, bei welcher zwei Schallkasten in sehr spitzem Winkel zusammenliefen, so dass der an der Spitze des Winkels stehende Spieler an den Aussensaiten rechts und links die Saiten bequem anschlagen konnte. (Die Stimmung war links C — ♯ g, rechts g — $\overset{\equiv}{c}$ mit allen Halbtönen, wie unser Clavier; die nicht einfache Harfe hatte 43 starke Metallsaiten mit dem Umfange C — $\overset{\equiv}{e}$, sehr eigenthümlich eingereihte Halbtöne und „einen aus der Massen lieblichen Resonanz".) Ein gewisser Orazietto in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts soll durch seine auf der Harfe ausgeführte „Galanterie" viele Anerkennung erworben haben.[2])

Auch die Geigeninstrumente (die „Violuntzen", wie sie Prätorius mit einem monströsen Worte nennt) wurden im Laufe des 16. Jahrhunderts reich und fein ausgebildet. Die „gross Geige"

1) Die Lautenbücher bringen auch meist eine Unterweisung, wie es z. B. die von Judenkunig, Hans Neusiedler und Hans Gerle schon auf den Titelblättern weitläufig ankündigen. Die von Petrucci 1507—1508 gedruckten vier Bücher „Intobolature de Lauto" enthalten auf der Rückseite des Titelblattes eine „Regola per quelli che non sanno cantare" ($16\frac{1}{2}$ Zeilen lang); ähnlich in Pierre Attaignant's „très breve et familière introduction pour entendre et apprendre par soy mesme a jouer toutes chansons reduictes en la tabalature de Lutz" (1529), auch auf der Rückseite des Titelblattes „troys breves regles pour estre tost facilement introduict en la tabulature de Lutz." Auch hierin zeigt sich die dilettantische Richtung des Ganzen.

2) Arteaga, Rivoluzioni 1. Band Cap. 8.

des Virdung erscheint bei Prätorius schon als „alte Fiddel" unter die Curiosa gesteckt und zusammen mit den angeblichen Instrumenten des h. Hieronymus in die Rumpelkammer geworfen.

Sehr ähnlich unseren heutigen Instrumenten ist die „grosse Contrabassgeig" mit fünf Saiten, der „gross Violdegamba-Bass" oder „Violone" mit sechs Saiten und mit Bunden auf dem Griffbrete, die „Bassgeig de braccio" (ein etwas kleinerer Bass), die violoncellartige „Viola bastarda", die „mittlere Gambe" (beide mit Bunden und sechs Saiten), die „Tenorgeige" (unsere Viola) und die schlanker gestreckte sechssaitige, mit Bunden ausgestattete kleine Gambe, die italienische „Lyra di braccio" (ohne Wirbelkasten), die „rechte Discantgeige" (unsere Violine), wozu noch die kolbenförmige „Posche" kommt mit vier Saiten.[1])

Zu Anfang des 17. Jahrhunderts wurde die Violbastarda verkleinert und mit einem Chore mitvibrirender Metallsaiten ausgestattet;[2]) bekanntlich nannte man diese Abart später „Viole d'amour". Der sogenannte „französische Orpheus" Baif (Ballivius) erfand eine Art Violoncell mit fünfzehn Saiten, die beiden tiefsten über das Griffbret hinausliegend.[3]) Das Streben, das sich in dieser Zeit auch in den vielsaitigen Lauten, den Clavicymbeln u. s. w. ausspricht, dem Instrument ein möglichst grosses Tonvermögen zu schaffen, es möglichst selbstständig zu stellen (es war auch für die Menschen die Zeit, wo sich das Individuum emancipirte — auch aus den Sängerchören traten jetzt die „göttlichen" Virtuosen hervor), fand unter den Geigen seinen vorzüglichsten Ausdruck in der Violbastarda, „gleichsam ein Bastard von allen Stimmen, sintemal es an keine Stimme allein gebunden, sondern ein guter Meister die Madrigalen und was er sonst uff diesem Instrument musiciren will, vor sich nimpt, und die Fugen und Harmony mit allem fleiss durch alle Stimmen durch und durch bald oben auss'm Cant, bald unten auss'm Bass, bald in der Mitten auss'm Tenor und Alt herausser suchet, mit Saltibus und Diminutionibus zieret, und also tractiret, dass man ziemlicher massen fast alle Stimmen eigentlich in ihren Fugen und Cadentien

1) Mersenne sagt, man nenne sie „Poches, quod eam vagina seu theca inclusam in pera gerant".

2) Prätorius, der alle die oben im Texte genannten Instrumente beschreibt und genaue Abbildungen bringt, sagt bei Besprechung der Violbastarda: „jetzo ist in England noch etwas sonderbares darzu erfunden, dass unter den rechten gemeinen sechs Saiten noch acht andere stälene oder gedrehte Messingssaiten uff ein messingen steige (gleich die uff der Pandoren gebraucht werden) liegen, welche mit den obersten gleich und gar rein eingestimmt werden müssen. Wenn um die obersten dermern saiten eine mit dem finger oder Bogen gerührt wird, so resoniret die unterste Messings- oder stälene Saiten per consensum zugleich mit" u. s. w.

3) Mersenne a. a. O.

daraus vernehmen kann". In Italien unterschied man, wie Silvestro Ganassi im ersten Theile seines Lehrbuches „Regola Rubertina" (Venedig 1543) angibt, die drei Gattungen der Sopran-, Tenor- und Bassviola. Man liess sie schon im Ensemble spielen. Castiglione spricht in seinem Cortigiano von einem Stücke, das „quattro violae da arco" ausführen, also von einem förmlichen Quartette. Und Prätorius schildert das Zusammenspiel eines Chores von Geigen: „der, so auf der Lirone uud grossen Lyra spielet, soll lange, klar- und helllautende Striche und Züge, Tiraten, mit dem Bogen machen, damit er die Mittelparteyen oder Stimmen wohl herausbringe, und uff die Tertias und Sextas majores und minores fleissig acht gebe, welches, ob es wohl uff diesem Instrumente schwehr, gleichwohl aber sehr viel daran gelegen ist. Die Discantgeig, der welschen Violino, will schöne Passagien haben, unterschiedliche und lange Scherzi, Rispostine, feine Fugen, welche an unterschiedlichen Oertern repetiret und wiederholet werden, anmuthige Accentus, stille lange Striche, Gruppi, Trilli. Die grosse Bassgeig, den welschen Violone, gehet, als es den tiefen Stimmen gebühret, gar gravitetisch, erhelt mit ihrem lieblichen Resonantz die Harmony der andern Stimmen, und bleibt so viel sie kann uff den groben Saitten, zum öftern auch der Contrabass, das ist uff den gröbsten Saiten die Octav anrührend".[1])

Die Orgel hörte auf das Ungethüm mit halbfussbreiten Tasten zu sein. Bernhard der Deutsche, ein Organist in Venedig, hatte um 1470 die Idee, die Füsse zum Spielen mit zu benutzen, indem er an die breiten Orgeltasten Seilschlingen befestigte, die er mit den Füssen hineintretend anzog.[2]) Hiernach kann man ihn nur sehr bedingt und nicht so ohne Weiteres, wie meist geschieht, den Erfinder des Orgelpedals nennen; ja es scheint, dass das Pedal schon weit früher, schon um 1430 bekannt war.[3]) Als man aber die alte ungefügige Claviatur mit ihren Riesentasten dem Spieler zu Füssen legte, und seinen Händen eine leicht zu behandelnde, mit schmalen, nicht durch breite Zwischenräume getrennte, nach Art des Claviermanuals geordnete Reihe Tasten bereitete, konnte er höhere und selbstständigere Aufgaben anstreben als nur die Sänger im Tone zu halten. Welche Ehren Hofheimer als Orgelspieler erwarb, haben wir

1) Syntagma III. S. 148.

2) Die betreffende Stelle bei Sabellicus (I. 1. 10) kann füglich nicht anders verstanden werden: „ut et pedes quoque juvarent concentum funiculorum attractu."

3) In Beeskow bei Frankfurt a. d. O. fand man zwei Principalpfeifen der dortigen alten Orgel mit der eingeschlagenen Jahreszahl MCCCCXVIII. (S. Chrysander's Jahrbuch 2. Band. S. 69.)

erzählt, ähnlich sein Zeitgenosse Sguarcialupo in Florenz. Hofheimer wurde für Deutschland der Vater des höheren Orgelspieles. Luscinius nennt mit einem selbstgebildeten barocken Worte seine Schüler „Paulomimen" und nennt als solche Johann Buochner (Buchner) in Constanz,[1]) Johannes Kolter von Strassburg in Bern, Conrad in Speier, Schachinger in Passau, Wolfgang (Bolfgangus) in Wien, Johann von Cöln am sächsischen Hofe. Von Zwickau ging eine Organistengeneration, die Familie Koch, aus und besetzte mit ihren Brüdern und Vettern die Orgelbänke weit und breit, da, wie sich M. Tobias Schmidt in seiner „Chronica Cygn." ausdrückt: „die Köche dieses Geschlechtes eine sonderliche natürliche Zuneigung zum Orgelschlagen gehabt". Der Ahnherr war Paul Koch, Organist der Marienkirche zu Zwickau, gestorben 1535. Aus Nürnberg stammte jener schon vorhin genannte blinde Konrad Paumann, von dessen Orgelspiel Hans Rosenplüt 1447 in einem Spruchgedichte sagt: „ein trawrichs hercz würt freies mutes," den deutsche und italienische Fürsten mit Ehren und Gaben auszeichneten, und der 1473 zu München starb.[2])

„Noch ist ein Meister in diesem gedichte
der hat mangel an seinem gesigt
der heist meyster Cunrat Pawmann
dem hat got solche genat gedan
das er ein mayster ob allen maystern ist —"

sagt Rosenplüt, und ein anderer Blinder Arnold Schlik aus Böhmen, Organist des Churfürsten von der Pfalz, wird 1517 von Ornitoparch (im „Microlog") angeredet: „quoniam te in hac re nec quisquam doctior, nec acutior, qui praeter visum cetera habes omnia — — corporea cares lampade, fulget lux aurea mente, extra nec quicque cernis, intra te omnia conspicis, deest oculorum claritas, ingenii adest miranda perspicacitas, deficit visus, viget intellectus, egens ex oculo, locuples ingenio", und an einer andern Stelle heisst es gar: „a tua sententia nemo in musica appellabit unquam". Eine eigenthümliche Fügung, dass auch der lorbeergekrönte Florentiner Organist Landino blind war!

Tüchtige deutsche Organisten des 16. Jahrhunderts waren auch noch Jacobus Paix, Organist zu Lauingen (auch Meister der Laute wie Paumann und Schlik), Wolf Heinz, Organist des

1) Von ihm redet auch Prätorius (Syntagma 2. Theil S. 162): der erste Organist (in Constanz) hat Hans Bucher geheissen, der jetzige Johann Deutlein.

2) Ausführliches über ihn, auch das vollständige, höchst interessante Gedicht Rosenplüt's, eine Abbildung seines Grabsteines u. s. w. sehe man in Chrysander's Jahrbuch 2. Band S. 70 bis 72.

Erzbischofs Albert von Halle um 1530 (von ihm auch geistliche deutsche Lieder in Georg Rhau's Sammlung ,,newe geistliche Gesänge CXXIII mit 4 und 5 stimmen" u. s. w. 1544), Nicolaus Henning bei St. Katharina in Zwickau (st. 1552), der uns schon als Tonsetzer bekannte Gregor Meyer in Solothurn, in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts die auch als Componisten trefflichen Meister Gregor Aichinger, Organist des Hauses Fugger, auch Christian Erbach, Organist zu Augsburg, Jacob Hasler, Organist des Grafen Octavian Fugger in Augsburg; Elias Ammerbach in Leipzig, die beiden Bernhard Schmid, Vater und Sohn, in Strassburg.

Gleich den Lautenschlägern hatten die deutschen Orgler ihre eigene Notirungsweise, die Orgeltabulatur. Sie bedienten sich dazu der Buchstaben; die Benennung: ,,gross C, klein D, ein-, zwei-, dreigestrichen E" u. s. w. schreibt sich davon her. Die Bewegung wurde durch über die Buchstaben gesetzte einfache oder mit einem, zwei u. s. w. Häkchen markirte senkrechte Striche ersichtlich gemacht; wo mehrere Noten gleicher Geltung auf einander folgten, zogen sie die Striche in eine einzige Figur zusammen, daher die Tabulatur wie ein seltsam über einander aufgebautes Gitterwerk aussieht. Im Vergleiche zur Lautentabulatur hat die Notirungsart der Organisten (von denen Agricola meint, „dass sie viel clüger sein, als die lautinisten mit yhren Schein") die Bequemlichkeit, dass die anzuschlagenden Töne für Blick und Sinn deutlich angesetzt dastehen, wogegen der Vortheil der punktirten Notirung fehlt, das Steigen und Fallen der Stimmen anschaulich zu machen.

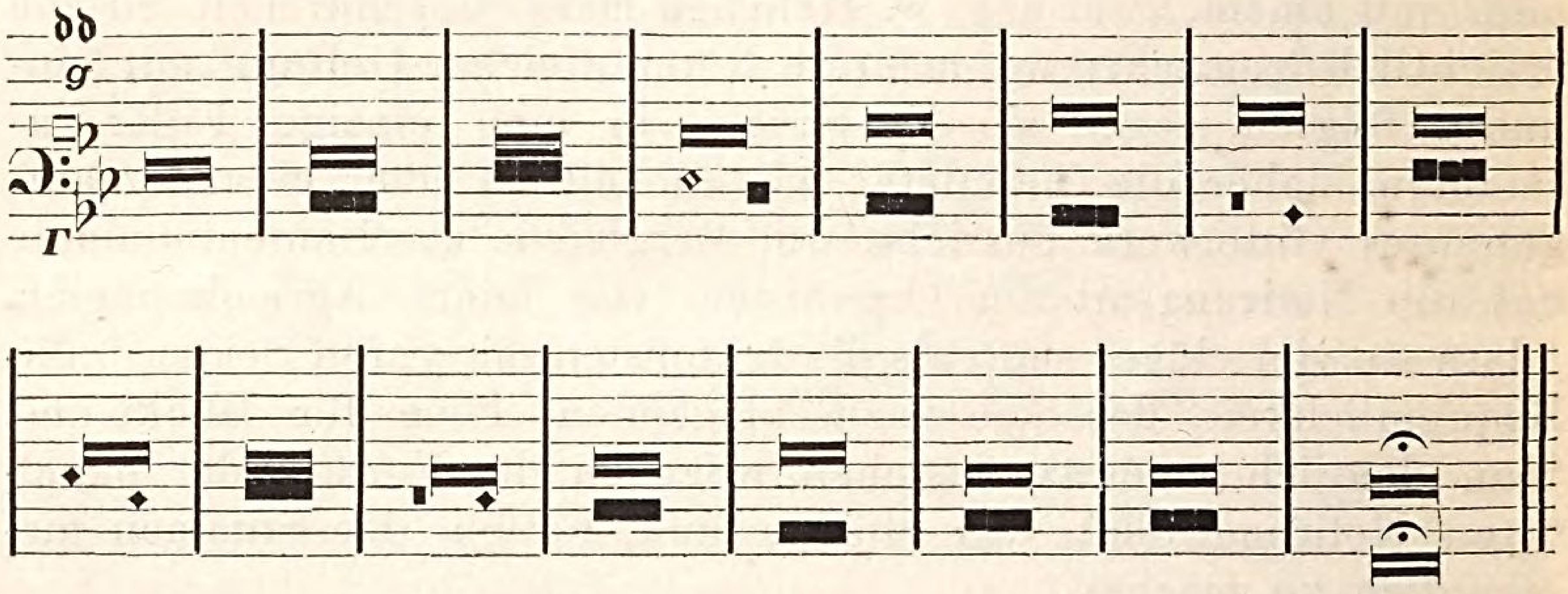
Das älteste gedruckte Orgeltabulaturbuch ist das 1512 zu Mainz erschienene von Arnold Schlik, diesem folgten die Arbeiten von Amerbach 1571, 1575, Bernhard Schmid dem ältern 1577 und Jacob Paix 1583. Der jüngere Bernhard Schmid unterscheidet in der Vorrede seines Tabulaturbuches 1607 die ,,teutsche Tabulatur" von den ,,italienischen Spartaturen, wie sie es zu nennen pflegen". Letztere hatten den Namen von den auf getrennte Liniensysteme geschriebenen Parten (zuweilen, z. B. noch bei Frescobaldi's Schüler Froberger, hat Discant, Alt, Tenor, Bass jedes seine fünf Linien). Ein deutsches Orgelbuch (von Arnold Schlik?) lehrt die Stimmen alle zusammen, aber in verschiedenen Farben, in ein System von zehn Linien einschreiben.[1]) Ornitoparch hat etwas Aehnliches, nur zweistimmig mit schwarzen und weissen Noten, in seinem Mikrolog, aber nur um den Schülern den Tonsatz klar zu machen, wozu man Taktstriche machen

1) Zuerst beschrieben von Kiesewetter. S. auch Bellermann's Contrapunkt S. 28.

solle.[1]) Prätorius im Syntagma theilt die unterschiedlos aufgeschichteten Linien schon in zwei Systeme, um den Part der rechten und linken Hand zu unterscheiden;[2]) der Italiener Merulo, gelegentlich auch Frescobaldi bedienen sich derselben Schreibart.[3]) Die deutschen Organisten hatten sich in ihre Tabulatur so hineingelebt, dass sie italienische Compositionen zu ihrem Gebrauche eigens in solche umschrieben, wie man dies z. B. im Tabulaturbuche des jüngern Schmid findet.

Aelter als alle gedruckten deutschen Tabulaturbücher ist das erst neuestens aufgefundene, von Herrn Fr. W. Arnold in Chrysander's Jahrbüchern veröffentlichte handschriftliche Orgelbuch Conrad Paumann's: „Fundamentum organisandi magistri Conradi Paumanns ceci de Nurenberga anno 1452", welches in seiner Aufzeichnung die Mensuralnote und ihr Liniensystem für die

1)



2)



3) Claudio Merulo



rechte Hand mit den deutschen Tabulirungsbuchstaben für die linke in Verbindung bringt. Man darf nicht unbedingt nach den zweistimmigen magern Stücken dieser Sammlung das Orgelspiel eines Hofheimer u. A. auf grossen Orgelwerken taxiren. Wie schon Arnold bemerkt und der Basspart deutlich erkennen lässt, sind es blos für das kleine Portativ gesetzte Schul- und Uebungsstücke, in denen aber allerdings das „Fundament“ des damaligen Orgelspielers gelegt ist. Auf einfach in längern Noten steigende, fallende Terzenschritte, Quartenschritte u. s. w. im Bass baut die rechte Hand ein buntes Figurenwerk colorirend auf, nicht eigentlich thematisch, sondern aus einer Anzahl stets in allerlei Combinationen wiederkehrender Motive zusammengesetzt, die gleichsam den Vorrath des Organisten bildeten. In ganz derselben Weise werden weltliche Lieder, geistliche Melodieen als Bass genommen und im Sopran überschnörkelt. Kleine Präludien über einzelne Töne schliessen sich an (Praeambulum super fa, super re). Die hier gezogenen Grundstriche finden wir wieder im Tabulaturbuche Ammerbach's u. A., nur reicher ausgebildet, in schon vierstimmigen Sätzen, welche Choralmelodieen, Lieder u. s. w. theils ganz einfach bringen (wie Ammerbach die Melodie *Herr Gott sei gepriesen*), theils mit fugenartig eintretenden Stimmen (wie in *Wo Gott der Herr nicht bei uns hält)*, theils auch mit Figurationen und Colorirungen in den einzelnen Stimmen, durch welche das Stück bunt und beweglich wird, und in denen wir dem Paumann'schen Motivenvorrath wieder begegnen. Auch fremde Gesangstücke werden „gecolorirt“, d. h. bis zur Unkenntlichkeit durch Auflösung einzelner Noten in Laufwerk und Passagen verschnörkelt (Hofheimer's *Herzliebes Bild* durch Ammerbach bearbeitet[1]) u. a. m.), dazu Tänze, die aber nicht etwa bestimmt waren in der Kirche gespielt zu werden, sondern zur Erheiterung auf dem häuslichen Regal oder Positiv ausgeführt wurden.[2]) Im Ganzen stellen sich diese deutschen Orgler als ehrliche Handwerker dar, denen es um ihre Aufgabe Ernst ist; Schönheit, Phantasiereichthum darf man bei ihnen eben nicht viel suchen — und es finden auch wohl schon die Zeitgenossen, wie Hermann Finck, allerlei Scheltenswerthes zu rügen.[3]) Aber aus

1) Durch Becker's „Hausmusik“ wieder sehr bekannt geworden.

2) Siehe darüber die „ulmische Orgelpredigt“ vom Jahre 1624, mitgetheilt in Mittenleiter's „Musica, Archiv für Wissenschaft“ u. s. w. I Heft S. 34. Auch Ammerbach sagt: er habe Tänze um der jungen Leute willen aufgenommen, die daran lieber lernen als an andern ernsteren Stücken — also aus pädagogischen Gründen.

3) „Cum autem aliquando in instrumentis aut organis artis suae specimen aliquod exhibere debent, ad unam hanc confugiunt artem, ut inanem strepitum confuse et sine ulla gratia faciant: utque indoctorum

dem Boden, den die braven Männer treufleissig im Schweisse des Angesichtes bearbeiteten, ging am Ende die Kunst eines Sebastian Bach hervor. Man lasse sich durch die Herbheit und Aermlichkeit der Paumann'schen Orgelstückchen nicht irre machen, man wird die Grundelemente, die ersten Familienzüge dieser Kunstweise unschwer wahrnehmen können.

Die Gewohnheit, die meisterhaften Motetten Josquin's, Orlando Lasso's u. s. w. auf der Orgel als Instrumentalsätze vorzutragen, that sicherlich das ihre, die Organisten auf einen künstlerisch höheren Standpunkt zu heben. Aber, wie Bernhard Schmid d. j. sagt, „dieweil ein vertige und geschwinde Hand einem Organisten nicht die geringste Zier, sonderlich so sie rein gebraucht wird", und weil man es von dem anderen Tasteninstrumente, dem Clavier, her gewohnt war, die längere Note, die hier allzuschnell verklang, durch ein „leufflein", einen Triller künstlich ersetzt zu hören, und solch' ein lebendig bewegtes Tonspiel schwerlich ermangelte: Antheil und Verwunderung der Zuhörer zu erregen: so schnörkelten die Organisten auch selbst in den entlehnten grossartig-ernsten Tonsätzen nach Herzenslust herum, ja sie hielten das für ein besonderes Verdienst. Elias Nicolaus Ammerbach versichert schon auf dem Titel seines Tabulaturbuches, er habe die darin enthaltenen Tonstücke „auf's beste colorirt", und der jüngere Schmid rechtfertigt einen solchen Vorgang in der Vorrede, warum er sich „an die Principia Musices vocalis nicht binden können, sondern je zuweylen, bevorab in Coloraturen von der Herren Componisten und Authoren Praescripto abweichen". Es hatte aber sein Gutes, denn als man endlich anfing die ziellos irrlichtelirenden Passagen mehr in thematischem Sinne zu gestalten, in sie Sinn und Zusammenhang zu bringen, führten gerade sie zu einer lebhafter figurirten, anregenden Musikart. Auch manches Kunstgesetz mag man auf diesem Wege entdeckt haben, z. B. dass und warum die sogenannten verdeckten Quinten und Octaven unter Umständen verwerflich sind; füllte man den Zwischenraum colorirend mit „leufflein" aus, so traten die fehler-

auditorum aures facilius demulceant, admirationemque sui ob celeritatem excitent, interdum per sesquihoram sursum deorsumque digitis per claves discursitant, atque hoc modo sperant, se per istum jucundum (si diis placet) strepitum etiam ipsos montes excitaturos esse, sed tandem nascitur ridiculus mus: *fragen nicht darnach wo Meister* Mensura, *Meister* Tactus, *Meister* Tonus, *und sonderlich Meister* bona fantasia *bleibe.* Nam postquam aliquo temporis spatio magna celeritate per claves sine plurium vocum consonantia oberrarunt, ad extremum incipiunt fugam aliquam duarum vocum fingere, ac utroque pede in Pedale, ut vocant, incidentes, reliquas voces addunt. Talis autem musica, non dico artificum, sed sanorum saltem ac recte judicantium auribus non magis grata est, quam Asini rugitus" Herm. Finck, Mus. IV.).

haften Parallelen offen heraus. Gegen das Ende des Jahrhunderts fing die italienische Musik an die deutschen Orgler zu interessiren; schon bei Jacob Paix (1583) muss sich selbst Palestrina gefallen lassen tabulirt zu werden, und der jüngere Bernhard Schmid bringt Orgelcompositionen der beiden Gabrieli, Diruta's, Brignole's Adriano Banchieri's u. s. w. in deutsche Tabulatur. Und gar J. Woltz rühmt sich auf dem Titel seiner „Nova musices organicae tabulatura" (1617), dass er Werke aufgenommen habe „von den berhümptesten Musicis und Organisten Teutsch- und Welsch Landes". So gingen die Geistesströmungen hinüber, herüber, die Kunst und das Kunstvermögen aber entwickelte sich immer reicher.

Die Musik in England.

Wenn jedermann zugibt, Englands Seemacht sei imposant, seine Industrie bewundernswerth und grossartig, sein Maschinenwesen ein Triumph menschlichen Scharfsinns: so gilt es, was Tonkunst betrifft, insgemein für ein Land, das gute Musik, wo möglich die beste die man haben kann, von aussen her, etwa wie seine Port- und Sherryweine, verschreibt und glänzend bezahlt, deutsche und italienische Tonkünstler kommen lässt, für Joseph Haydn, C. M. von Weber, Mendelssohn-Bartholdy u. s. w. sich so weit erwärmt, als dies in dem kühlen Nebelklima überhaupt möglich ist — aber, um nur einen grossen Meister zu haben, endlich durch eine Art Naturalisationsact den Sachsen Händel für einen englischen Componisten erklären muss. Selbst die rechte Kunstliebe, das Kunstverständniss will man den Engländern absprechen. Man verschreibe und honorire das Beste eben nur um das anerkannt Beste zu haben, nicht um es im Geiste und in der Wahrheit zu geniessen — wie der Engländer, in Italien reisend, Antiken, Benvenuto'sche Schmucksachen, Raphael's und Mantegna's, Corregio's und Guido's zusammenkauft, die er dann daheim in irgend ein Landhaus sperrt, das weder er noch sonst ein Mensch je betritt, dabei aber von der Sache gerade so viel versteht, um in der Tribune zu Florenz den Apollino für den Apoll von Belvedere zu nehmen, beim Anblick des Laokoon im Vatican kalt zu bemerken: „man kenne ihn schon von Paris her, dort sei er aber grün"; (eine Broncecopie) — um angesichts der Disputa und Schule von Athen einen copirend dasitzenden Maler zu fragen: („wo denn um's Himmelswillen die Säle mit den Fresken Raphael's seien", und die Gemäldegalerieen, vom Cicerone geleitet und belehrt, zu durchrennen, bei jedem Gemälde aber, das sein geleitender Sokratesgenius in Uebereinstimmung mit seinem rothgebundenen Reisehandbuch für

berühmt (célèbre — celebrated) erklärt, in letzteres mit Bleistift ein kleines Randzeichen zu machen zum künftigen Beweise, man habe das Kunstwerk wirklich und wahrhaftig gesehen, ohne doch in der nächsten Minute davon das Geringste mehr zu wissen. Man hat uns sogar philosophisch-tiefsinnig belehrt, dass und warum England grosse Dichter — sogar einen Shakespeare! — gehabt, aber in der Malerei nie etwas Sonderliches, in der Musik gar nie etwas geleistet, vom Anbeginn der Dinge bis auf den heutigen Tag ein durch und durch unmusikalisches Land. Wie wird sich der Tiefdenker, der die Unmöglichkeit einer Musik in England aus Nationalcharakter, Verfassung, Lage u. s. w. so schön und so unwiderleglich bewiesen hat, wundern, wenn, ihm zum Possen, die Geschichte vielmehr nach urkundlich vorliegenden Daten und Werken erklären muss: England ist schon in früher Zeit sehr musikalisch, ja fast der Rival der Niederlande gewesen, obwohl es von letzteren bald und weit überholt wurde, und fast gleichzeitig mit dem römischen Palestrina und Vittoria hat England an Thomas Tallis und William Bird Meister gehabt, welche, wenn sie sich auch mit den grossen Tonsetzern der römischen Schule nicht messen können, doch als achtbare, ja als bedeutende Meister gelten dürfen.

Der aus dem Ende des 13. Jahrhundert herrührende neuerlich von Coussemaker publicirte Tractat des britischen Museums, dem wir so wichtige Nachrichten über die ältesten französischen Meister der Tonkunst, den Perotinus Magnus, Leoninus u. s. w., danken, erzählt: „Es gab gute Sänger in England und sie sangen sehr köstlich, wie Magister Johannes Filius Dei, wie Maklebit bei Winchester und Blakesmit am Hofe König Heinrich des letzten". Derselbe Tractat erwähnt eines eigenen „modus Anglicanus notandi", was sich auf die Mensurirung bezieht, über welche England, wie wir bereits früher dargestellt, viele und wichtige lehrhafte Schriften besass. Blakesmit gehörte dem Hofe Heinrich's II. an; aus derselben Zeit sind noch zu nennen Brunham, W. de Duncaster, Robert Trowell und der Mönch von Reading, der vor 1226 jenen oft genannten sechsstimmigen Canon *Sumer is cumen* schrieb, den Burney und Hawkins erst in das 15. Jahrhundert verweisen zu müssen erachtet haben.[1] „Vom musikalischen Standpunkte aus", sagt Coussemaker, „ist es eine der merkwürdigsten Compositionen jener Epoche, die Melodie ist anmuthig und leicht, der Rhythmus einfach und regelrecht, die Harmonie ist voll und enthält nur wenige

1) Vergl. Coussemaker's „L'art harmonique aux XII et XIII siècles" Seite 144 und 150 des Textes und Seite XLVI und 54 der Beilagen, und dessen „Harmonistes des XII et XIII siècles" S. 10 und 11. Den oben erwähnten Tractat sehe man in seiner „Nova series scriptorum de musica".

Quintenfolgen".[1]) Derselbe Codex, dessen letzte Datirung 1226 ist, enthält ein Triplum *Ave gloriosa virginum,* ein Quadruplum *Ave gloriosa mater,* dann für drei alternirende Stimmen eine Art Gespräch zwischen Samson, Delila und einem dritten Interlocutor *Samson dux fortissime* und fünf Prosen zu Ehren der h. Jungfrau. Dass Tinctoris den Engländern bescheidentlich die Ehre abtreten will, die Väter des Contrapunktes gewesen zu sein, wissen wir. Man mag von dem Werthe dieses Zeugnisses halten was man will, es beweist wenigstens unwiderleglich, was man in den Niederlanden von den Engländern dachte. Dunstable war sogar in Italien sehr geschätzt, in dem aus dem Anfange des 15. Jahrhunderts herrührenden Codex von Piacenza, den jetzt das Liceo filarmonico in Bologna besitzt, ist der „Johannes Dunstaple Anglicus" durch vier Stücke vertreten (ein *Patrem,* ein *Regina coeli laetare,* die Motetten *Sub tua protectione* und *Quam pulcra es et quam decora*); eben dort kommt ein Gervasius de Anglia mit einem *Et in terra pax,* ein Johannes Bennet Anglicus mit einem *Sanctus* und *Qui tollis,* ein Zacarias Anglicanus mit einem *Et in terra* vor, und ein *Patrem* und ein *Benedicta es coelorum regina* ist mit „de Anglia", ein *Patrem* mit „Anglicanum" (so!) bezeichnet. Alle diese schwarz notirten Compositionen nehmen einen den Arbeiten Brasart's, Ciconia's u. s. w. ähnlichen Standpunkt ein. Man wird sich des von Burney beschriebenen Codex erinnern, der, aus dem Kloster zum h. Kreuze in Waltham stammend, die Ueberschrift trägt „Hunc librum vocitatum Musicam Guidonis scripsit Dominus Johannes Wylde quondam exempti Monasterii Sanctae Crucis de Waltham praecentor" und dessen echter englisch geschriebener Tractat bezeichnet ist: „Lionel Power of the Cordis of Musike", worin unter andern eine dem französischen Fauxbourdon entsprechende Singweise, auch eine Art zu dechantiren gelehrt wird.[2]) In dem Codex von Piacenza lernen wir den Lionel Power auch als Tonsetzer in der res facta durch ein *Salve Regina,* ein *Alma redemtoris* und ein *Ave regina* kennen; diese drei Compositionen sind bezeichnet: „Leonell Polbero, Leonelle und Leonel". Die Italienisirung des Namens ist sehr bemerkenswerth (wie bei dem Mönche Hothby in Ottobi): sie lässt fast annehmen, dass Power oder Polbero in Italien gewesen, so gut wie Fra Ottobi oder wie der Feldherr John Hawkwood, den

1) Man wolle den zweiten Band dieses Werkes S. 470 vergleichen. Coussemaker's wichtige Publicationen lagen damals noch nicht vor; ich nehme kein Bedenken, das Nachträgliche hier an passender Stelle einzuschalten.

2) Die umständlichen Mittheilungen sehe man in Burney's „Hist. of music", 2. Band S. 413 und 422—425.

sich die Italiener mit Johannes Acutus (Giovanni Acuto) in ähnlicher Weise mundgerecht machten. Man darf also nicht gar zu grosses Gewicht darauf legen, wenn Burney über die älteste Kunst seiner Landsleute etwas kleinlaut thut. Freilich entwickelte sich die Musik in den Niederlanden weit glänzender, und eine Arbeit wie der Siegesgesang von Agincourt, den Burney als Andenken eines glorreichen Ereignisses mitzutheilen doch nicht umhin kann, steht gegen Dufay, Eloy, selbst gegen H. de Zeelandia weit zurück. Aber man muss den, wie sich jetzt gezeigt hat, fast zweihundert Jahre älteren Canon des Mönches von Reading in die andere Wagschale legen, der für jene frühe Zeit wahrhaft überraschend ist und seinerseits die niederländische Messe von Tournay weit übertrifft. Man sieht also, dass die Angabe Tinctoris' von den „Engländern, deren Haupt Dunstable gewesen", welche Kiesewetter (zur Unzeit halbspöttisch) als eine „irrige Meinung" anführt,[1]) ganz richtig ist, und die fernere Angabe des berühmten niederländischen Lehrers „der Ursprung der neuen Kunst (des Contrapunktes) sei in England zu suchen" wenigstens nicht so ganz und gar in der Luft schwebt, wie man bisher gemeint hat; man sieht ferner, dass Kiesewetter's Behauptung „die Saat der Kenntnisse von der Mensuralmusik habe damals besonders in England und in Frankreich Wurzel gefasst und sei, wenn auch nur nothdürftig, gepflegt worden",[2]) gänzlich aufgegeben werden muss, dass vielmehr — wie die Baukunst jener Epoche, deren ragende Dome noch jetzt von dem gleichartigen Geiste, der die Völker beseelte, und der Gleichartigkeit ihrer Cultur Zeugniss geben, wenn sich auch die Durchbildung nach Verschiedenheit der Volks- und Ländercharaktere verschieden modificirte, so auch eine gemeinsame, auf gemeinsamen Grundlagen beruhende Musikbildung die Völker durchdrang (schon dass man dem Gespenste des Organums bei dem Flandrer Hucbald und dem Toscaner Guido in gleicher Art begegnet, hätte die Forscher aufmerksam machen können), ein gemeinsames geistiges Besitzthum freilich, das sich bei den einzelnen Nationen keineswegs gleichmässig und gleichartig weiter entwickelte, zumal in früher Zeit die Niederländer schon einen Wilhelm Dufay aufweisen konnten und sich einer so vorgeschrittenen Kunst rühmen durften, dass ihnen hinfort die anderen Länder neidlos den Vorrang weitaus einräumten, ohne dass doch die Niederländer etwa ein förmliches Monopol in Sachen der Musik ausgeübt hätten, und, wie einer vorgefassten Idee zu Liebe seit Kiesewetter behauptet worden, entweder gar keine eigene

1) Gesch. d. Musik S. 47.
2) a. a. O. S. 36.

Musik besessen hätten, oder ihre ganz kläglichen Versuche nur dazu gut gewesen wären sie zu der Einsicht zu bringen, dass ihnen nichts übrig bleibe als niederländische Musik, wie fremde Waare, welche die eigene Heimath nicht hervorbringt, einführen zu lassen. Die niederländische Kunst selbst konnte nur aus einem allerwärts fleissig bearbeiteten Boden aufkeimen. Dass man in den Niederlanden den Contrapunkt etwa „erfunden" habe, wie das Einpöckeln der Häringe, werden dem neueren und neuesten Funden und Entdeckungen gegenüber nur noch die „Belgomanen" behaupten wollen.

Wenn nun die Kunst der Engländer in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts von den benachbarten Niederländern überholt und verdunkelt wurde, so machte sie doch im Laufe eben dieses Jahrhunderts ihrerseits auch namhafte Fortschritte, so dass die englischen Tonsetzer zu Ende dieses und zu Anfang des 16. Jahrhunderts, wenn sie auch der glänzenden Kunstentwickelung der Niederländer gegenüber noch vielfach befangen erscheinen, sich doch als gebildete und wohlgeschulte Musiker bewähren, ja die Grundzüge und musikalischen Idiotismen, die Art der Durchführung, der Harmonie und Rhythmik, die Anwendung kunstvollerer Wechselbeziehungen in den einzelnen Stimmen, die englische Schule als die leibliche Schwester der niederländischen erkennen lassen. Wir finden auch reiche Contrapunktirungen über einen notengetreu beibehaltenen kirchlichen Cantus firmus[1]) oder ein Volkslied[2]) als Tenor; Stimmen, die sich im Tongefüge durch einen Nachahmungscanon verdoppeln;[3]) Messen, nach dem zu Grunde gelegten Motive benannt;[4]) enge intricate Nachahmungen[5]) und fein ineinandergreifendes Notengewebe; die Mischungen gerader und ungerader Taktbewegung;[6]) die melodisch-harmonischen Kettengänge;[7]) überall aber voll-

1—7) Die Beispiele und Nachweisungen zu alle dem wolle der geneigte Leser in den zahlreichen Musikbeilagen aufsuchen, welche Burney und Hawkins als lehrreiche Proben der Musik älterer englischer Tonsetzer ihren musikhistorischen Werken beigegeben haben. Ich bemerke bei dieser Gelegenheit, was man vielleicht ohnehin nicht unbemerkt lassen wird: dass diese Abtheilung meines Buches „die Musik in England" am wenigsten auf eigener Quellenforschung, zu der mir leider nur wenig Gelegenheit gegeben war, und zumeist auf den Daten beruht, welche wir jenen beiden fleissigen und gewissenhaften englischen Musikhistorikern verdanken. Ich hoffe aber auch, man werde trotzdem manches Neue finden, und mir das billige Zeugniss geben, dass ich nicht blank abgeschrieben, oder höchstens mit andern Worten dasselbe gesagt habe. Mein Urtheil behielt ich mir natürlich frei, und man wird wohl sehen, dass ich die englischen Meister in einer ganz andern Beleuchtung erblicke als z. B. Burney und wer ihm nachspricht. Auch jenes vielbesprochene Zeugniss des Tinctoris ist (gegen Kiesewetter) bei tieferer Forschung bei mir zu Ehren gekommen.

giltige Zeugnisse für eine Schulung und Durchbildung, die es mit der Sache sehr ernstlich nahm. Diese englische Tonkünstlerschule hat nicht den phantastischen und nicht den grübelhaften, spitzfindigen Zug der niederländischen, sie ist eher nüchternverständig, sie geht dabei allerdings verwickelten Tonsätzen nichts weniger als aus dem Wege, aber sie sucht sie nicht eigentlich auf, sie hat nicht die tiefe, reine Empfindung, welche bei den Niederländern so oft durch das Netz- und Gitterwerk der Contrapunktik durchbricht, nicht das geistreiche Anregende der niederländischen Tonwerke, nicht deren grossartige Meisterschaft; aber die gewissenhafte Durchführung der gewählten Aufgabe zeichnet sie aus, die sorgsame, nette Arbeit in allen Einzelheiten, die Reinheit oder wenn man will Reinlichkeit des Satzes, die eigenthümliche Melodik, aus der zuweilen unverkennbar etwas von der Art englischen Volksgesanges herauszufühlen ist, die consequente, man könnte sagen logische Anordnung der Phrasen des Wechselverkehres der einzelnen Stimmen. Das Alles giebt den Compositionen eine solide Gediegenheit, welche ihnen den Rang wirklicher Kunstarbeiten sichert. Wenn in den Compositionen der Italiener derselben Zeit der poetisch-künstlerische Zug über den verhältnissmässig unausgebildeten technischen hervortritt, so tritt bei den Engländern die reell-handwerkliche aber solide Seite über die poetische.

In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts erfolgt ein plötzlicher Aufschwung und die englische Schule erreicht endlich eine achtbare Höhe, wenn auch bei Weitem nicht die Höhe, auf welche sich die Niederländer, Deutschen und Italiener emporgeschwungen. Die Niederländer, obwohl unter Zwang und Bann der Contrapunktik stehend und unter gleichartigen Bedingungen und Beschränkungen arbeitend, scheiden sich trotzdem in den einzelnen Tonsetzern in Individualitäten, welche bei im Allgemeinen durchgehender Familienähnlichkeit der Schule doch ihre sie persönlich bestimmt bezeichnenden und kennzeichnenden Züge haben. Nicht blos Josquin, Pierre de la Rue, Loyset, Compère, Agricola u. s. w., sogar schon die älteren, Hobrecht, Okeghem, Barbireau u. s. w., sind wahre künstlerische Charaktertypen. Die Individualitäten der gleichzeitigen englischen Tonsetzer verschwinden vollständig hinter dem ornamentreichen Teppichgewebe der Contrapunktik, daher ihre Werke vor Allem die äusserliche musikalische Form herauskehren, während bei den Niederländern durch alle strenge Construction hindurch sich schon bedeutende Regungen eines tiefen Seelenlebens fühlbar machen. Den Engländern ist die Musik noch vorwaltend Formenspiel

1) Hist. of. mus. 2. Band S. 540.

(Hanslick's „tönend bewegte Formen!"), den Niederländern schon Trägerin des Geisteslebens in seinen Phasen (von gewissen trocknen Tonexercitien selbstverständlich abgesehen).

Burney, der mit einem Patriotismus, welcher nicht zu schelten, aber auch nicht unbedingt zn loben ist, den Werken seiner Landsleute besondern Forscherfleiss zugewendet, nennt als Mitglied der Capelle Heinrich VI. Edmund Turges, aus der Capelle Heinrich VII. William Cornishe den jüngeren, ferner Robert Fairfax, den man 1511 in Cambridge zum Doctor der Musik machte (denn in England behielt die Musik ihren universitätsmässigen Facultätscharakter — als erster „Doctor" kommt John Hambois im 15. Jahrhunderte vor),[1] William of Newark, Tudor oder Tutor, Sheyngham, Gilbert Banester, Brown, Richard Davy, Sir Thomas Phelyppes oder Philips (das „Sir" deutet den Geistlichen an). Eins der Stücke, welches Burney aus einem im Besitze des Generals Fairfax befindlich gewesenen musikalischen Manuscripte mittheilt, das Duo *That was my woo* von Robert Fairfax, war nach seiner Meinung an Heinrich VII. gerichtet, als er 1485 nach der siegreichen Schlacht bei Bosworth den Thron bestieg. Dieses historisch-musikalische Denkmal ist schon beträchtlich besser als der Gesang nach der Schlacht bei Agincourt, aber doch noch immer steif und schwerfällig genug. Viel besser sind die mitgetheilten Sätze seiner Messe *Albanus*, das *Qui tollis* und *Quoniam tu solus*, dreistimmig und von recht guter Bewegung in den Stimmen, der erste Satz auch von wirklich reiner Wirkung. Das Gleiche wäre von dem von Hawkins mitgetheilten dreistimmigen Stücke des „Doctor Fayrfax" zu sagen *Ave summae aeternitatis filia*,[2] bis auf die unglaublich ungeschickte Art, wie das Stück ohne eigentliche Cadenz unbeholfen schliesst. John Dygon oder Digon, seit 1497 Prior von St. Augustin in Canterbury (st. 1509), brachte es nur zum Baccalaureus; seine dreistimmige Motette *Ad lapidis positionem*[3]) sieht für die Zeit sehr altfränkisch aus, sie erinnert im Ganzen auffallend an den alten Okeghem, aber eben nur äusserlich, ohne den belebenden Hauch seines Geistes. Die akademisch-musikalischen Grade waren nicht so wohlfeil zu erhalten: John Shepard studirte 20 Jahre in Oxford und konnte, als er 1554 um den Doctortitel bat, diesen nicht erhalten, sondern blieb „bachelor".[4] Sein dreistimmiger Communionsgesang *Steu'n first after Christ for Gods wold*[5] ist nichts weniger als

1) a. a. O. S. 401.
2) Hawkins, Hist. of mus. 2. Band S. 516.
3) a. a. O. S. 519.
4) a. a. O. S. 522.
5) a. a. O. S. 523.

ein Meisterstück, und man darf keinem der gleichzeitigen niederländischen, deutschen oder französischen Meister die Schmach anthun, sie etwa zur Vergleichung herbeizuziehen. Dagegen darf sich John Thorne von York (aus der Zeit Heinrich VIII.) mit seiner ziemlich umfangreichen dreistimmigen Motette *Stella coeli* [1]) gar wohl sehen lassen. Die Stimmführung ist ganz gediegen und lebendig, durch sehr gelungene Nachahmungen interessant, die Harmonie klangvoll, die Wirkung des Ganzen durchaus edel und bedeutend. Die Composition ist dem niederländischen Style, etwa Ghiselin's oder Gaspar's oder auch Agricola's in seinen gemässigteren Stücken, sehr ähnlich, also für die Zeit ihrer Entstehung doch wieder etwas obsolet; die Cadenzbildung ist übrigens auch hier nicht die kraft- und lebensvolle niederländische, sondern die mattere englische, aber hier mindestens nicht wesentlich störend. Als englische Tonsetzer vor der Reformation nennt Hawkins (nach Morley's Catalog) nebst den vorhin nach Burney namhaft gemachten, noch John Charde, Richard Ede, Henry Parker, John Norman, Edmund Sheffield, Hamshere, Brown und Heydingham.[2]) Aus der Zeit Heinrich VIII., nebst John Thorne, auch John Redford, Organist bei St. Paul, Georg Etheridge, 1534 im Christ-College zu Oxford („musicus tum vocalis quam instrumentalis, cum primis in Anglia conferendus" sagt Pits, er rühmt ihn auch als Mathematiker und „Poeta elegantissimus", der englische, lateinische, griechische und hebräische Verse dichtete und „ad tactus lyricos", also zur Laute, trefflich sang — ein interessantes Bild eines Gelehrten im damaligen verwunderlichen Styl — die Musik scheint aber doch nur halbdilettantisch neben dem Griechischen und Hebräischen hergelaufen zu sein), Richard Edwards aus Somersetshire, 1547 Senior der Studenten im Oxforder Christ-College, unter Elisabeth in der Hofcapelle „for comedy and interlude", Robert Testwood und John Marbeck. Der letztgenannte, Organist der Georgscapelle zu Windsor, eifriger Freund der Reformation, als solcher unter Heinrich VIII. zum Feuertode verurtheilt und nur durch die Gunst des Bischofs von Winchester gerettet, ist, wie in Deutschland Johannes Walter als Vater des evangelischen Gesanges gelten darf, der Begründer des Gesanges der anglicanischen Kirche, für die er sein „Book of common prayer" (1550) in planem Gesange zusammenstellte.[3]) Seine anerkennenswerthe Tüchtigkeit als Contrapunktist lässt

1) a. a. O. S. 523.
2) a. a. O. S. 532.
3) Seine sehr interessante Geschichte bei Hawkins 3. B. S. 241—245. Man sehe ferner Burney 2. Band S. 578 und 3. Band S. 21.

das von Hawkins mitgetheilte dreistimmige *A virgin a mother* [1]) erkennen. Smith's „Musica antiqua" hat von Marbeck ein *Te Deum,* und das britische Museum (Cod. 226) bewahrt von ihm eine fünfstimmige Messe.

Wie Marbeck, hatte während der Reformationszeit auch John Taverner Verfolgungen zu leiden. Er war Organist zu Boston und Sänger der Cardinalskirche zu Oxford; dass er auch als Lehrer thätig war, beweist der Umstand, dass das Vergehen, welches ihn in ein dumpfes unterirdisches Kerkerloch und fast auf den Scheiterhaufen brachte, darin bestand, einige der neuen Lehre dienende Bücher in seinem Schulzimmer aufbewahrt zu haben. Was von seinen Compositionen durch Hawkins und Burney neu publicirt worden, die Motetten *O splendor gloriae* [2]) und *Dum transisset sabbatum* [3]) (letztere auf den kirchlichen, ganz strenge beibehaltenen Cantus planus vierstimmig componirt) und ein zweistimmiger Canon mit freiem Basse als dritte Stimme *Qui tollis* aus der Messe *O Michael* [4]) sind gute Arbeiten; der Canon *two parts in one* ist besonders wohlgelungen, natürlich und wohlklingend und darf sich neben ähnlichen niederländischen Stücken ganz wohl hören lassen. Burney bemerkt, er habe in den 18 Messen, welche die Musikschule zu Oxford bewahrt, keinen zweiten gefunden. Aber sonst ist diese künstliche Form den englischen Meistern ganz geläufig. Hawkins theilt aus einer Handschrift des Christ-College von Robert Johnson, einem Geistlichen, zwei Canons mit, der eine davon ist eine Fuga ad minimam im Unison (two parts in one voyce, a mynnim after another), der andere ad Semibrevem in der Undecime (two parts in one, an eleventh above another), beide bilden Gegenstimmen zu dem Cantus firmus *O lux beata trinitas.* [5]) Das ist ganz im niederländischen Sinne, so auch die beigeschriebene Gebrauchsanweisung. Der gepriesene William Bird hat zu demselben Cantus firmus canonische Studien geschrieben mit Canons in der Augmentation u. s. w., ferner zu dem kirchlichen Gesange des *Miserere* einen Canon, der durch doppelte und vierfache Augmentation drei Stimmen heraus- und zusammenquält. [6]) Diese Dinge zu singen oder zu hören ist gleich unmöglich — sie sind, wenn wir Herrn Carl van Bruyck einen sehr bezeichnenden Ausdruck abborgen dürfen, „eine Art contrapunktischer Katzen-

1) a. a. O. S. 246 und f.
2) Hawkins 2. Band S. 513.
3) Burney 2. Band S. 557.
4) a. a. O. S. 560.
5) 2. Band S. 355.
6) a. a. O. S. 356 bis 359.

musik",[1]) so gut oder vielmehr so schlimm, wie die bewussten *Omme-Armé-Agnus* Josquin's und P. de la Rue's. Ein fünfstimmiges *Dum transisset sabbatum Maria Magdalena,* von dem oben genannten Robert Johnson[2]) über den kirchlichen Cantus planus als Tenor in reich figurirten Gegenstimmen componirt, ist dagegen ein überraschend gutes, beinahe an Mouton's Ostermotetten mahnendes Stück, dessen Parte in ihrer Führung eine so sichere Hand und einen so guten Geschmack erkennen lassen, dass dem Componisten unter seinen Landsleuten eine vorzügliche Stelle gebührt. Jenen Zwiespalt trockener Tonrechnereien und bedeutender Kunstwerke, den wir unter den Niederländern antrafen, finden wir also auch bei den Engländern, weniger bei den Deutschen, die in ungünstigen Fällen nicht trocken-spitzfindig, sondern einfach langweilig werden. Aeusserst merkwürdig ist eine *Allemande (Alman)* Robert Johnson's im Virginalbuche der Königin Elisabeth: ein lebendiges und ganz anmuthiges Stück, dem nur die Vermischung kirchlicher und schon im Sinne der kommenden neuen Musik gedachter Harmonie etwas Fremdartiges gibt.[3]) Ueberhaupt fingen zur Zeit Heinrich VIII., die für England den Beginn einer schönen Kunstperiode bezeichnet, die Engländer an etwas Anderes und Besseres zu werden als blosse handwerklich tüchtige Contrapunktmacher. John Shepherd, dessen in den Musikbüchern des Christ-Church-College zu Oxford bewahrte Compositionen Burney mit Wärme belobt,[4]) zeigt sich in dem von dem englischen Musikhistoriker mitgetheilten fünfstimmigen Satze eines *Magnificat (Esurientes)* etc.[5]) als sehr respectablen Componisten, und Robert Parsons von Exeter, Organist zu Westminster (st. 1569), dessen Werke in den Musikbüchern des gedachten Collegiums, insbesondere ein *Ave Maria* und ein *In nomine* (Stück eines *Benedictus*) Burney als ,,some excellent compositions" preist, erscheint in einem fünfstimmigen Liede über eine Volksmelodie *Enforced by love and feare* in bemerkenswerther

1) Siehe dessen „Technische und ästhetische Analysen des wohltemperirten Claviers" S. 48. Ich empfehle das Buch zu fleissigem Studium, obwohl ich selbstverständlich nicht Alles und Jedes unterschreiben möchte und z. B. des Autors Ansicht über die H-moll-Fuge des ersten Theils beizustimmen nicht vermag.

2) Burney 2. Band S. 593.

3) Man sehe sie bei Burney 3. Bd. S. 118. Burney bemerkt dazu: sie sei „a proof haw much secular modulation was governed by ecclesiastical". Er meint aber: Alles sei „in no desagreable manner" geordnet. Die moderne Harmonie herrscht doch schon vor. Selbst das 'C nach 'D zu Anfang ist ja nichts als der wohlmotivirte Uebergang zur Parallele F.

4) a. a. O. 2. Band S. 565, 587.

5) a. a. O. S. 596. Ein schmeichelhaftes Epigramm auf Shepherd's Tod sehe man bei Hawkins 3. Band S. 279.

Art als Vorläufer der englischen Madrigalisten: die Färbung, die ihre Werke von den contrapunktischen Liedern der Niederländer wie vom italienischen Madrigal so eigen unterscheidet, kündigt sich hier schon bestimmt an. Ueberhaupt haben die weltlichen Sachen der Engländer einen glücklichen Zug. Von jenem William Cornyshe junior bringt Hawkins zwei Stücke zu drei Stimmen *Ah beschrew you by my fay* und *Hoyday hoyday jolly Ruttekin,*[1]) aus denen der Humor des lustigen Altenglands derb und behaglich herausklingt.

Als der eigentliche Pförtner der glänzenden Musikepoche Englands gilt Christopher Tye aus Westminster, seit 1545 Doctor der Musik zu Cambridge, seit 1548 Mitglied der Universität zu Oxford, zur Zeit der Königin Elisabeth Organist der königlichen Capelle.[2]) Er war ein Mann von grosser Gelehrsamkeit und ein tüchtiger Tonsetzer. Das sechsstimmige *Gloria* einer Messe *Euge serve bone,* aus den Musikbüchern der Oxforder Musikschule von Burney in Partitur gebracht,[3]) geht freilich einen noch einigermassen steif-ehrenfesten Gang und hat nicht die feine Beweglichkeit und das warme Leben wie die Arbeiten der gleichzeitigen Meister in den Niederlanden, Frankreich und Italien, ist aber trotzdem eine ganz würdig in kirchlichem Geiste gehaltene Composition. Das *Sanctus* derselben Messe besteht, wie manches Aehnliche der älteren Niederländer, blos aus feierlich ausgehaltenen Accorden. Tye's Motetten (Antiphonen, oder, wie man in England sagte, ,,Anthems'', von Ant'hymn — ,,a corruption of Antiphon'' wie Hawkins bemerkt) sind sehr schätzbare Arbeiten, wenn man nach der von Page in seine ,,Harmonica sacra'' aufgenommenen *From te depth called on thee, o Lord* und einer andern in Boyce's Cathedral-Musik *I will exalt thee* schliessen darf. Das Hauptwerk des achtbaren Tonsetzers war das Unternehmen einer motettenmässigen Composition der ganzen Apostelgeschichte in englischer Uebersetzung. In der Comödie von Samuel Rowley, in welcher Tye als dramatische Person vorkommt, sagt er selbst:

> ,,The Actes of the holy Apostles turnd into verse
> which I have set in several parts to sing.''

Er kam jedoch nur bis zum 14. Capitel, wie die Apostel in Ikonium predigen; den ersten Vers ,,It chaunced in Iconium'' u. s. w.

1) Hawkins a. a. O. S. 3. und 9.

2) Eine Comödienscene oder ,,Historie'' Samuel Rowley's, die den sonderbaren Titel führt ,,when you see me, you know me'' (1513), kommt im Dialog zwischen Doctor Tye und dessen Zögling, dem Prinzen Edward (Sohn Heinrich VIII.), vor, den Hawkins in seine Geschichte der Musik (3. Band S. 250) aufgenommen hat.

3) Hist. of m. Band 2 S. 589.

behandelt er als *Four in two,* d. i. die beiden obern Stimmen singen als Canon in der Quarte, die beiden tieferen als Canon in der Sexte. Der ganz natürliche, ungezwungene Gang und die ungemein wohltönende Harmonie dieser schönen Composition ist höchlichst anzuerkennen.[1])

Die Epoche englischer Musik, welche Tye und seine Nachfolger vertreten, kann als solche bezeichnet werden, wo die ganz durchgebildete Form sich mit idealem Inhalte zu füllen begann, oder besser, wo die Form sich zum entsprechenden Ausdrucke des Idealen gestaltete. Als Zeitgenossen und nächste Nachfolger Tye's werden die Meister genannt, welche sich an der Sammlung „Morning and evening prayer and communion" (1565) betheiligten: Thomas Cawston, Heath, Robert Hasleton, Knight, Oakland und Thomas Tallis. Ausserdem die schon vorhin genannten Johnson und Shepard.[2]) Einer der besten jener Zeit, Robert White, ist nicht darunter. Von ihm macht Burney die Bemerkung: er habe schon in dem Style, aber schwerlich nach dem Vorbilde Palestrina's componirt, da er (er starb 1581) der ältere von beiden gewesen. Palestrina starb allerdings erst 1594, aber in sehr hohem Alter, und es wäre, da man in England schon so weit gekommen war, fremde, insbesondere italienische Kunst hochzuschätzen (wie denn z. B. Shakespeare im „Wintermärchen," um seinem Publico mit einem Worte die Vorstellung eines grossen Meisters der bildenden Kunst zu geben, Giulio Romano nennt, die italienischen Novellisten ausbeutet u. s. w.) — so wäre es ganz wohl möglich, dass von dem mit England lebhaft verkehrenden Venedig aus die dortigen Drucke der Werke Palestrina's den englischen Tonsetzern nicht unbekannt und nicht ohne Einfluss blieben. Suchte doch auch der englische Madrigalist John Dowland eifrig die persönliche Bekanntschaft des römischen Madrigalisten Luca Marenzio. Indessen dürften selbst jene Venezianischen Palestrinadrucke doch zu spät gekommen sein, um auf White noch eine so beträchtliche Wirkung ausüben zu können. Man pflegt ferner Palestrina's Musik (mit Recht) als das Höchste und Reinste zu bezeichnen, was die katholische Kirchenmusik zu erreichen vermochte — wie soll man es erklären, wenn in dem entschieden von der römischen Kirche getrennten, ja ihr mit nachhaltiger Abneigung entgegentretenden England Musik geschaffen wurde, die das Rituelle, das Mystische und doch Klare des Palestrinastyles hat, wenn bei dem Volke und in dem Staate, wo die irdisch-praktische

1) Den Titel sehe man bei Hawkins 2. Band S. 256—257. Das Werk wurde 1553 bei William Seres in London gedruckt (Hawkins a. a. O. S. 253 bringt den Titel) und wurde in König Eduard's Capelle gesungen.
2) Burney 3. Band S. 26—27.

Seite der Existenz mehr und mehr mit klarem Blicke und fester Hand erfasst und zu höchst bedeutenden zeitlichen Zwecken geleitet wurde, Gesänge ertönten, die einer überirdischen, zeitlosen, bedürfnisslosen Welt anzugehören schienen? Dazu wäre zu bemerken, dass die Kunst, und so auch die Musik, wie wir so oft nachzuweisen bemüht gewesen sind, allerdings die Farbe der Zeit trägt, aber nicht in dem Sinne, wie der Leitartikel eines Journals, der heut sich mit dem Inhalte der gestrigen Weltbegebenheiten füllt, um morgen die heutigen zu besprechen, und so fort. Knüpfen wir an das Gleichniss der sich entwickelnden Pflanze an, so werden wir uns erinnern, dass jene schönste Blüte nicht erst im Momente ihres Aufbrechens entsteht, dass sie das Resultat einer langen Entwickelung ist, da Boden, Feuchtigkeit und Sonnenlicht zusammenwirkten, ihr Gestalt und Farbe zu geben. Wie wäre sonst z. B. Raphael mit seiner himmlischen Seelenreinheit, seinem innig-religiösen Zuge in dem heidnischen und üppigen Rom erklärlich, welches sich erst nach der grossen Züchtigung von 1527 eines Andern und Bessern zu besinnen anfing? Man sehe jenen weissmarmornen Altar Andrea Sansovino's,[1]) der eher das Werk eines himmlischen Geistes als einer menschlichen Hand scheint: er ist eine Stiftung — Alexander Borgia's. Mitten in einer Gesellschaft, deren Art und Sitte uns Boccaz im Decamerone schildert, — träumt Simone di Martino seine Madonnen, seine Engel, seine Jünglings- und Jungfrauengestalten. Und Palestrina selbst — erinnere man sich, dass er Zeitgenosse Philipp II. und Alba's war, die Bartholomäusnacht erlebte u. s. w. Der Geist, der unter Paul IV., Pius IV. und V. u. s. w. geweckt wurde, fand, was Kunst betrifft, erst in den folgenden Generationen seinen ganzen entsprechenden Ausdruck. Die verzückten Visionen, die überschwengliche Andachtsgluth einerseits und hinwiederum andererseits das Vornehme, Gemessene, ja stolz Zurückhaltende je nachdem Verehrung dargebracht oder entgegengenommen wird, die brillante Farbenpracht, der Formen- und Gruppenluxus, um Ascese und Weltentsagung damit zu feiern, die grellen, grausam-blutigen Martyrien, die ekstatischen Glorien — finden sie sich nicht erst auf den Altartafeln und Fresken der Carraci, Guidos, Domenichinos u. s. w.? Was nun die Tallis, Bird u. s. w. sangen, war nicht erst durch die Zeit Elisabeth's geweckt und genährt, sondern in dem alle Kräfte der Nation freudig anregenden Leben jener Epoche nur gereift. Der Weg, den England damals betrat, führte zur politischen Macht, zur Seeherrschaft, zu Industrie und Handel im grossartigsten Sinne, zu einem freien, gesicherten Rechts- und Staatsleben, kurz zu

1) In der Sacristei von S. Maria del Popolo zu Rom.

dem Standpunkte, auf dem wir das England der folgenden Jahrhunderte finden, aber nicht auf den Gipfel des Parnasses. Wohl hatte England später noch Musiker, wie Purcel, — allmälig verstummte seine Musik, und auch sein bei weitem geistvollster und originellster Maler wendete seinen Blick auf die ihn umgebende Gesellschaft, deren Zustände und Missstände er ihr in bewundernswerthen Bildern und Zerrbildern scharf und schonungslos entgegenhielt; aber er machte schmählich Fiasco, als er sich einmal herausnahm mit den italienischen Idealisten wetteifern zu wollen. Die Zeit Elisabeth's mag sich glücklich preisen, dass sie auch Tonkünstler besass, auf deren Werken der Glanz jener herrlichen Kunstzeit liegt, während ihre psalmensingenden Leineweber höchstens Shakespeare's muthwilligen Spott zu erregen gut waren, und die näselnden Gesänge der Puritaner in ihren „dumpfen Predigtstuben" nur ein Symptom jener kläglichst-trübseligen Auffassung des Lebens sind, welche in dem Schönen eine Art Beleidigung Gottes erblickt! Die Einwirkung der Gesänge der alten Kirche auf den Stand der Musik in England gibt auch Burney zu: „Thoug the Reformation had banished superstition[1]) from the land fragments of canto fermo, like rags of Popery still remained in our old secular tones, and continued to have admission in the new." Der sogenannte Palestrinastyl jener Engländer hat indessen, bei aller Schönheit, bei Weitem nicht jenen wunderbaren Duft und Zauber wie die Gesänge des italienischen Meisters. Die warme Färbung, die Himmelsluft des schönen Südens, der reich zusammentönende Accord aller Künste, die hier seit Jahrhunderten ihre Schätze verschwenderisch gespendet, das classische Land der Antike, der geweihte Boden der ersten Kämpfe des Christenthums in seinen Heiligen und Märtyrern — das Alles konnte die Insel in der stürmischen Nordsee nicht in so reich anregender Weise bieten. Was aber der Künstler solchen Anregungen dankt, weiss niemand besser als er selbst.

Sieht man Robert White's fünfstimmiges Anthem *Lord who shall well in thy tabernacle*[2]) (der Text eine Uebersetzung des Psalmes *Domine quis habitabit*), so erstaunt man allerdings über den edlen Sinn und reinen Geschmack, der sich hier ausspricht. Die Sammlung von Christ-Church zu Oxford bewahrt eine Anzahl ungedruckt gebliebener Werke dieses vorzüglichen Meisters, „bei denen man sich", wie Burney bemerkt, „über die Musikschriftsteller verwundert und erzürnt, dass sie von einem solchen Manne so wenig Notiz genommen haben."

1) Burney 3. Band S. 66, 68. Dass diese „Superstition" Vertreter hatte wie Thomas Morus, vergisst Burney.

2) Burney, 3. Band, S. 67.

Jetzt erreichte die Schule rasch ihren Gipfel in Thomas Tallis und dessen grossem Schüler William Bird. Sie stehen zu einander in einem den beiden Gabrieli in Venedig sehr analogen Verhältniss. Wie bei Andrea, dem älteren Gabrieli, der letzte Rest alterthümlicher Strenge, der sich noch fühlbar macht, den Compositionen einen eigenen Reiz gibt, so auch bei Tallis; aber jenes reine Vollenden und Abschliessen der älteren Kunst, um eben auch schon der kommenden neuen einen ahnenden Blick zuzuwenden, hat Giovanni, der Schüler und Neffe Andrea's, mit Tallis' Schüler William Bird gemein.

Thomas Tallis, wie das nach seinem Tode 1585 in der Kirche von Greenwich in Kent ihm gesetzte (nur noch in Abschrift vorhandene) Epitaphium sagt, war Organist der k. Capelle unter Heinrich VIII., Eduard VI., Maria und Elisabeth. Man wird Burney kaum einer unbegründeten Vorliebe für den Landsmann beschuldigen dürfen, wenn er sagt: „one of the greatest musicans, not only of this country, but of Europe, during the sixteenth century.“ Die vierstimmigen Sätze in den vorhin erwähnten *Morning and evening prayers* (1565) sind so vortreffliche Werke des gediegensten Motettenstyles, wie die fünf- und sechsstimmigen in der Sammlung „Cantiones quae ab argumento sacrae vocantur quinque et sex partium, autoribus Thoma Tallisio et Gulielmo Bird, Anglis, Serenissimae Reginae Majestatis a privato sacello generosis et organistis“ (1575). Tallis gibt seinen Tonsätzen eine reichere und zugleich feinere Durchbildung als irgend einer seiner Vorgänger. Die nachahmenden Eintritte der Stimmen sind so trefflich angelegt, wie deren Gruppirungen im Verlaufe der Stücke schön und wirksam, die Harmonieen von schönstem Wohlklange und warmer Färbung (Tallis treibt mit den Accidentalen keine Geheimnisskrämerei, sondern schreibt sie, mit echt englischer Solidität und praktischer Einsicht, ausdrücklich bei). Man begegnet oft ganz eigenen Zügen: so bildet der Schritt in die verminderte Quart, den die Theoretiker für „unmöglich“ erklärten und demgemäss sehr scharf verpönten, den charakteristischen und sehr schönen Grundzug des Themas der Motette *Heare the voyce and prayer of thy servaunts*; auch chromatische Tonfolgen sind nicht gar selten, und frappant schöne Modulationen. Die Bildung der Cadenzen und Schlüsse ist bemerkenswerth: wo die älteren Engländer oft mit plötzlicher Wendung matt und nichtssagend schliessen, betont Tallis die Cadenzen nach niederländischer Weise energisch, und seine rührend schöne und innige Motette *Salvator mundi salva nos, qui per crucem et sanguinem redemisti* lässt er sogar höchst feierlich, breit und prachtvoll austönen. Dem Eintritt einer neuen bedeutenden Phrase im Texte lässt er auch wohl ähnliche wohlmotivirte Abschlüsse, auch im

Laufe des Stückes, vorhergehen (so in der Motette *Absterge Domine*, ehe die nächsten Worte *Delicta mea* beginnen). Der verwickeltesten Kunstarbeit war er gewachsen, sein canonisches *Miserere nostri Domine* fordert die intricatesten Niederländerstücke heraus; eine einzige Stimme, der Tenor, ist frei (voluntaria pars), der erste Discant ist ein „Canon in Unisono duae partes in una", der zweite Discant „Canon in Unisono", der dritte Discant gar „quatuor partes in una, Canon in unisono, crescit in duplo, arsin et thesin", der Contratenor und beide Bässe wieder „Canon in unisono". Ja, Tallis hat ein Stück zu vierzig Stimmen (je acht Soprane, Mezzosoprane, Contratenore, Tenore und Bässe) hinterlassen, ein „poliphonic phenomenon", wie es Burney nennt, das in Christ-Church zu Oxford bewahrt wird; die Stimmen treten im Laufe von 39 Takten fugenmässig ein, Alles steckt voll Nachahmungen, kunstvoller Wendungen — „Specimen of human labour and intellect" ruft Burney, der sich durch den polyphonen Coloss an Gothik erinnert findet. Elisabeth's Virginalbuch enthält von Tallis zwei Orgelstücke (von 1561 und 1564).[1])

William Bird, geboren 1538, Sohn eines Musikers der königlichen Capelle Thomas Bird, 1554 ältester Chorknabe der Paulskirche, seit 1563 Organist der Kathedrale zu Lincoln, im Jahre 1569 an Robert Parson's Stelle in die königliche Capelle aufgenommen, 1575 zugleich mit seinem Lehrer Thomas Tallis, seit 1585 allein Organist der Königin Elisabeth, gestorben am 4. Juli 1623 im Alter von 85 Jahren — gilt als der Meister, der da vollendet was seine Vorgänger anstrebten, ja als ein Künstler, der in keiner Weise geringer sei als Palestrina. Nimmt man Reinheit der Harmonie, Eleganz der Form in den Eintritten der Stimmen, Klarheit des Styles und richtiges Einhalten der Tonalität zum alleinigen Massstabe,[2]) so wird man gerne zugeben, dass Bird diese unschätzbaren Eigenschaften in vollem Masse besitzt; man wird die Anmuth seiner weltlichen Compositionen, wie die edle Würde, die wahrhaft innige Frömmigkeit, den verklärten Klang seiner kirchlichen durchaus anzuerkennen haben, und wer etwa auch die Bewältigung schwieriger Satzprobleme, die leichte Fügung wohlklingender Canons zum Kennzeichen voller Meisterschaft machen wollte, der findet in Bird's achtstimmigem *Diliges Dominum* mit seinem „recte et retro" oder in dem schönen, sehr populär gewordenen Canon *Non nobis Domine*

1) Contrapunktirungen kirchlicher Motive *(Felix namque)* — noch trocken und etwas unbeholfen, wie es die damaligen Incunabeln des Orgelspieles auch sonst oft zeigen. Auch hier ist Tallis gewissermassen Andrea Gabrieli's Gegenbild.

2) Wie Fétis ad v. „Byrd" thut.

was er nur immer verlangen kann. Dennoch möchten wir uns sehr genau besinnen, ehe wir diesen „englischen Palestrina", wie Burney und Fétis, ohne Weiteres dem römischen Palestrina auch nur annähernd gleichstellen wollten, wie es denn überhaupt mit den deutschen, englischen u. s. w. Palestrinas Raphaels u. s. w. eine eigene Sache und es sicherlich besser ist den trefflichen Mann für sich selbst einstehen und gelten zu lassen, als sofort zur plutarchisirenden Vergleichung einen zweiten herbeizuschleppen, wodurch meist allen beiden Unrecht geschieht. Man darf musikalische Compositionen nicht blos mit den Augen eines Conservatoiredirectors ansehen, der mit der musikalischen Grammatik im Kopfe Schülerpensa prüft. Hinter Harmoniereinheit, Einhaltung der Tonalität u. s. w. steht noch ein Höheres, das sich freilich in die Paragraphen eines Lehrbuches nicht bringen lässt. Und in diesem Sinne dürfen wir nach den ausserhalb Englands bekannt gewordenen Stücken Bird's (und, wohlgemerkt, nur unter dieser Reservation) ohne Weiteres behaupten, dass neben dem herrlich strömenden Phantasiereichthum, dem idealen Zuge, der unerschöpflichen Mannigfaltigkeit in Lösung der verschiedensten Aufgaben, der überirdischen Hoheit, der Weihe und Grossartigkeit, der lieblichen Anmuth und entzückenden Holdseligkeit der Musik Palestrina's Bird nicht genannt werden darf, ohne dass dadurch dem wirklichen Werthe dieses grossen und edeln Meisters zu nahe getreten werden soll. Es fehlt ihm, gegen Palestrina verglichen, jenes Letzte, Höchste, was der griechische Maler in Ermangelung eines bezeichnenderen Wortes die „Charis" nannte (man darf hier nicht übersetzen „Anmuth") und was die Raphael copirenden Künstler zu ihrer Verzweiflung besser kennen als irgend jemand anders, jener wunderbar belebende Lichtstrahl höchsten und reinsten Himmelslichtes, den man empfindet und von dem man doch nicht sagen kann: siehe hier ist er oder dort — jenes indefinible Etwas, jenes Mysterium höchster Schönheit, das kein Lehrer lehren, kein Schüler erlernen kann, dem aber Lehre und Bildung allerdings, wo es der Lehrling als gegebene Anlage mitbringt, den Weg bahnen kann, sich in den irdischen Stoff, den Lehre und Bildung bewältigen und formen lehrt, zu senken und zu verkörpern. Wenn Burney dem Landsmanne das Zeugniss gibt, seine Gradualien seien „equally grave and solemn whit those of Palestrina, to the same words, and seem in no respect inferior to the choral works of the great master", so müssen wir mit unserer Beistimmung wenigstens so lange zurückhalten, bis diese Arbeiten näher und allgemeiner bekannt sein werden; denn was Burney und Hawkins von Compositionen Bird's, also Proben des nach ihrer Meinung Trefflichsten von ihm, bringen, erlaubt uns keineswegs jenen Versicherungen so ganz unbedingt

Glauben zu schenken, so wenig wir den Werth und die Schönheit der gegebenen Proben irgend in Abrede stellen werden. Nur Palestrina wollen wir hier so gut an seinen Ort gestellt sein lassen, wie bei den Werken des „deutschen Palestrina" Jacob Gallus, den man auch mit diesem Titel ehren zu sollen gemeint, und ihm damit nur empfindlich zu nahe getreten ist.

Die Werke Bird's im Kirchenstyle der Zeit umfassen nebst drei Messen zu drei, vier und fünf Stimmen, — deren Entstehung man in die Zeiten der Königin Maria, zwischen 1553 und 1558, verlegen zu sollen meint[1]) — Psalmen, Graduale, Motetten („Sacras cantiones") und Madrigale, von denen eine grosse Zahl in London in den Jahren 1575—1614 durch den Druck veröffentlicht wurde, während die belgischen, deutschen, französischen und italienischen Pressen den Meister vollständig ignorirten.

Aber ebenso merkwürdig in ihrer Art ist eine ganz beträchtliche Anzahl von Claviercompositionen und Orgelstücken Bird's, von denen das Virginalbuch der Königin Elisabeth zwei und siebenzig, das Virginalbuch der Lady Nevil sechs und zwanzig bewahrt. Wie Johannes Gabrieli's merkwürdige Instrumentalstücke mit ihren schon wesentlich instrumentenmässig erfundenen Motiven und Figurationen, mit der durch die Kirchentöne sich hervor- und herandrängenden modernen Tonalität, der sich zwischendurch schon fühlbar zu homophonen Massen verdichtenden und gruppirenden Polophonie nach der kommenden neuen Zeit hinweisen, ja als die Uebergänge zu ihr angesehen werden müssen: so betritt auch Bird hier den neuen Pfad, und zwar mit einer Sicherheit und Gewandtheit, mit welcher er den Venezianischen Meister auf diesem Gebiete ohne Frage übertrifft. Fugirte Sätze, Phantasieen (Fancie), Tänze im Geschmacke der Zeit (Pavanen u. s. w.), eine Art Etude über das aufsteigende Hexachord, vor allem aber Compositionen über Volkslieder, in welchen letztere wiederum in ganz neuer und eigener Art in die Kunst eingeführt und verwerthet, nämlich als Thema in ihrer Urgestalt vorangestellt werden, wonach sich in einer Reihe von Ausführungen die verschiedenen melodischen, harmonischen und rhythmischen Seiten dieses Themas in abgeschlossenen, dem Thema selbst analogen Sätzen entwickeln, etwas unserer Variationenform Ana-

1) Herr Edward Rimbault oder vielmehr die „Musical antiquarian Society" hat 1841 die fünfstimmige Messe neu herausgegeben. Es wäre zu wünschen, dass unsere Singvereine, welche sich ein höheres Ziel setzen, von diesen und dergleichen Publicationen mehr Notiz nehmen möchten, als insgemein geschieht. Je genauer die Sachen bekannt werden, desto mehr werden die ewig nachgebeteten Urtheile eigenen und richtigen weichen.

loges, und mit der „Partita" genannten Form, wie sie bei den grossen Orgelmeistern Frescobaldi, Froberger u. A. vorkommt, übereinstimmend. So nimmt Bird die englische Ballade *John come kiss me now,* deren Melodie in der Oberstimme immer einfach wiederholt wird, während die begleitenden Mittelstimmen und der Bass sich sechszehnmal verändern; die stets wiederholte Oberstimme, wie wir sie bei gewissen Messensätzen Isaak's u. A. fanden, hat bei diesen den Sinn eines Canto fermo, die contrapunktirenden tiefern Stimmen sind durch ihn bedingt, aber nicht von ihm beherrscht, während sie bei Bird als figurirende Begleitung (wenn auch noch in fühlbaren Nachklängen der Polyphonie figurirend) auftreten, — dies ist der grosse Unterschied zwischen dem anscheinend Aehnlichen. Eine ähnliche Anlage hat die Bearbeitung des englischen Fuhrmannsliedes *The Carmanns wisthle:* hier figurirt im Verlaufe der Variationen auch schon die Oberstimme. Die Wahrnehmung, dass der erste und zweite Takt des Thema dem dritten und vierten als trefflicher Bass unterstellt werden können, benutzt Bird bei der Einführung der Melodie, als solle es ein polyphones, fugirtes Stück werden; aber weiterhin harmonisirt er die Melodie ganz im modernen Sinne, und zwar in verschiedener Weise auf anders geführte Bässe, bringt dann gelegentlich ein leicht verwebtes Gefüge ganz anmuthiger sich nachahmender Figurationen, und schliesst mit einem glänzenden vollgriffigen Epilog. Ganz bewundernswerth harmonisirt er das Thema eines dritten Variationenkranzes, völlig im Sinne der modernen Tonarten mit ihren in der modernen Scala begründeten Ausweichungen nach den dem Grundtone nächstverwandten Stufen so einfach, so körnig, kräftig und wohltönend, so ganz im Charakter der edelklagenden Melodie, dass keine angemessenere Harmonisirung zu denken wäre. Es ist das Lied *Fortuna,* dem wir bei den Niederländern und Deutschen so oft begegneten. Halte man Hobrecht's, Josquin's oder Senfl's tiefsinnige polyphone Ausführungen dieser Melodie neben Bird's homophone und sehe zu. Die Melodie als solche kommt hier zu ihrer vollsten, ja zur ausschliessenden Bedeutung; die Begleitung, obwohl nicht aus blossen Dreiklängen bestehend, sondern leicht melodisch geführt, dient, besonders kraft des ruhigen, die rechten Grundnoten der in der Melodie selbst latenten Harmonie entschieden betonenden Basses, nur dazu, die Melodie bedeutend und klar hervorzuheben, wie sich etwa das Bildniss eines schönen Menschen vom ruhigen, in tiefen Farbentönen gehaltenen Hintergrunde der Tafel leuchtend abhebt, während sich genau dasselbe Antlitz, in die reiche Figurengruppe eines complicirten Historienbildes eingefügt, ganz anders ausnimmt — letzteres wäre so ziemlich das Analogon der Bedeutung und Wirkung derselben

Melodie in den grossen contrapunktischen Arbeiten der vorhin genannten Meister.

Bird's Genialität und Verdienst wird erst recht klar, wenn man ein ähnliches Stück derselben Sammlung von seinem Zeitgenossen John Bull (1563—1628) zur Vergleichung heranzieht, dessen sogenanntes Juwel (Jevel), eine echt englische Volksmelodie, welche Doctor Bull so unbeholfen und ungefüge wie möglich harmonisirt. Unter Bull's sehr zahlreichen Stücken für Clavier und Orgel (Präludien, Phantasieen, Variationen, Gaillarden, Allemanden, Pavanen u. s. w.), welche Ward in seinem Buche „Lives of the professors of Gresham college" (1740) aufzuzählen sich die Mühe genommen, findet sich auch eine Serie von Variationen über das *God save the king,* dessen Melodie bald ihm, bald Henry Carrey, bald sogar Händel (!) zugeschrieben wird. John Bull ist eines der frühesten Beispiele des Virtuosenthums und zwar des reisenden Virtuosenthumes. Seine Studien über das Hexachord im Virginalbuche der Königin Elisabeth muthen in Terzen und Sextgängen, in Combinirung von gerader und ungerader Bewegung u. s. w. der linken Hand Schwierigkeiten zu, welche mitunter kaum ausführbar, das Erstaunen erklären machen, das Bull bei seinen Reisen in Deutschland und Frankreich erregte, und die glänzenden Anträge, die ihm der österreichische,[1]) spanische und französische Hof machten, ja nach Wood's Erzählung soll ihn ein französischer Capellmeister zu St. Omer für — den Teufel gehalten und „angebetet" haben, weil Bull einem vierzigstimmigen Stücke, das der Franzose vorwies und als Non plus ultra rühmte, auf der Stelle vierzig andere Stimmen beifügte!! (Hawkins und Busby hätten dieses alberne Märchen doch nicht so ohne Weiteres nacherzählen sollen.) Ganz eigen nimmt es sich aus, wenn Bull irgend eine ehrwürdige Kirchenmelodie mit fast moderner Frivolität zum Gegenstand irgend eines hohlen, spectakulösen Virtuosenstückes macht, wie es die Bearbeitung des *Miserere* in Elisabeth's Virginalbuche zeigt. Einen didaktischen Zweck haben die „Virginallectionen" in der Sammlung „Parthenia". Bull hat auch Kirchenmusik geschrieben, ferner Canons in Zirkelform, in Triangelform, Recte et Retro per Arsin et Thesin, wovon man Proben bei Hawkins [2]) einsehen mag, die er, ominös genug, aber nicht ungeschickt aus dem Cantus firmus *Miserere mihi Domine* ent-

1) In der k. k. Hofbibliothek zu Wien befindet sich ein geschriebenes Lautenbuch von John Bull, das in der Anordnung seiner Stücke lebhaft an den Theaterzettel der Hogarth'schen Strolling actresses erinnert: *Miserere mei*; *Galliarda*; *La chasse du Roy*; *Salve Regina; Fantasia*; *Problema Canonis sex vocum in forma Circini cum expositione*; *Miserere Canon Revenant.*

2) 2. Band S. 367 und 369.

wickelt. Der Canon war in England eine überaus beliebte Form der Gesellschaftsmusik. („Wollen wir einen Canon singen, mit dem man einem Leinweber drei Seelen aus dem Leibe haspeln könnte?“ sagt Shakespeare's Junker Tobias.) Gastmahle wurden oft beim Dessert mit solchen improvisirten Productionen der Tischgesellschaft geschlossen, und Bird's *Non nobis Domine* als eine Art Gratias nach beendeten Concerten ernster Musik anzustimmen wurde eine löbliche, streng beobachtete Gewohnheit.

Der gepriesene Organist Orlando Gibbons (1583—1625), von dem sich in der „Parthenia“ gleichfalls Didaktisches findet, und dessen Madrigale und Antimmen, insbesondere ein *Hosannah* in England grossen Ruhmes geniessen, gehört eigentlich schon der folgenden Künstlergeneration an. — Ein förmlicher Virtuose auf dem Spinett war Gilles Farnaby aus Cornwal (seit 1592 Bachelor des Christ-Church-College in Oxford), von dem Elisabeth's Virginalbuch zwanzig Nummern enthält.

Das Liebenswürdigste und Frischeste vielleicht, was die Musik in England hervorgebracht, sind die englischen Madrigale der Meister John Dowland (den Shakespeare in einigen begeisterten Versen preist), John Bennet (mit dem älteren des Codex von Piacenza nicht zu verwechseln), Thomas Morley, Thomas Weelkes, William Cobbold, Michael Este, John Farmer, Thomas Tomkins, John Wilbye u. a.[1])

1) Proben sehr anziehender Art sehe man bei Hawkins 3. Band S. 388 u. f. (Stücke von Wilbye, Farmer und Bennet), bei Burney 3. Band S. 103 u. f. (Stücke von Morley und Weelkes). Julius Joseph Maier in München hat neuerlich eine köstliche Sammlung englischer Madrigale aus dem 16. und 17. Jahrhundert für gemischten Chor (4, 5 und 6 stimmig) mit deutscher Uebersetzung der Texte von Fanny von Hoffnaass und Heinrich von St. Julien, in drei Heften herausgegeben (Leipzig, F. E. C. Leuckart). Der Inhalt ist folgender:

Nr. 1. John Dowland, „Süsses Lieb, o komm zurück.“
Nr. 2. Thomas Morley, „Frühling umstrahlt ihr Antlitz zart.“
Nr. 3. John Dowland, „Liebe erwacht und kehrt zurück.“
Nr. 4. John Bennet, „Fliesset dahin ihr Thränen.“
Nr. 5. Thomas Morley, Tanzlied: „Feur'! Feur'! Mein Herz brennt hell.“
Nr. 6. John Ward, „Brich, liebend Herz, noch nicht entzwei.“
Nr. 7. John Dowland, „Komm süsser Schlaf.“
Nr. 8. Thomas Tallis, „Einst wandelt' ich in stiller Nacht.“
Nr. 9. John Dowland, „Schweig', trüber Wahn.“
Nr. 10. John Dowland, „O wolltest du voll Mitleid sehn.“
Nr. 11. Thomas Morley, Tanzlied: „Nun strahlt der Mai.“
Nr. 12. Thomas Morley, Tanzlied: „Heller Pfeifen lust'ger Klang.“
Nr. 13. Thomas Weelkes, „Als Thoralis den Hain betrat.“
Nr. 14. John Dowland, „Scheiden muss ich jetzt von hier.“
Nr. 15. John Dowland, „Was raubest du so grausam mir.“
Nr. 16. John Dowland, „Ihr Thoren, voll von Eitelkeit.“
Nr. 17. Thomas Morley, Tanzlied: „Auf! lasst uns singen.“
Nr. 18. Thomas Morley, Tanzlied: „Mein schönes Lieb, das lachet.“
Nr. 19. John Wilbye, „Komm süsse Nacht.“

Den ausserordentlichen Reiz und die grosse Wirkung auf das Publikum haben wir in Prag oft genug erprobt. Gewisse Stücke von Dowland u. A.

Die ganz reizenden, zum Theile in ihrer Art unübertrefflichen Madrigale dieser Meister unterscheiden sich sehr wesentlich von den italienischen und niederländischen. Es ist bekannt, dass das britische Inselreich (England, Schottland und Irland) eine überaus grosse Zahl von Volksmelodieen von der wundervollsten Schönheit besitzt. Die Madrigale sind nun zwar nicht über diese Volksweisen geschrieben, aber mahnen in ihrer melodischen Erfindung durchaus daran und treffen in der meisterhaften Textur der Stimmen ganz genau die haarscharfe Grenze, wo die Melodie noch in ihrer Bedeutung kenntlich bleibt und doch schon das reiche, bewegte Leben der Polyphonie waltet. Es gibt nichts Anmuthigeres als gewisse Stücke von Dowland, von Morley. Sie sind zugleich naiv-volksthümlich und adelig-vornehm. Sie sind Gesellschaftsmusik im besten Sinne und zwar Musik, die der Gesellschaft aus den Zeiten Elisabeth's, so reich an edeln schönen Frauen und ritterlichen Männern, ihre Entstehung dankt und insofern eine der reizendsten Blüten heissen darf, welche ihr entsprossen ist. Die gute Gesellschaft in Venedig, in Rom hat hinwiederum den Madrigalen von Willaert bis auf Luca Marenzio die diesen eigene Färbung gegeben.

Thomas Morley, Bird's vortrefflicher Schüler, war auch als Schriftsteller thätig (seine „Plaine and easie Introduction to practical musicke", 1597, ist eines der besten derartigen Bücher aus jener Zeit, besonders der dritte Theil) er ist ferner Herausgeber der berühmten (1601) Madrigalensammlung „The triumphs of Oriana", welche Compositionen vom Herausgeber selbst, von Bennet, Este, Cobbold, Farmer, Tomkins, Wilbye, dann von Daniel Norcomb, John Mundy (Organist zu Eton, später in Windsor), Ellis Gibbons, John Hilton, George Marson, Richard Carlton, John Holmes, Richard Nicholson, Michael Cavendish, Thomas Hunt, Thomas Weilkes, Georg Kirbye, Robert Jones, John Lesley, Edward Johnson und John Milton, dem Vater des grossen Dichters,

sind Lieblingsnummern geworden. Hübsch und charakteristisch ist es, wie ein Recensent in einer Leipziger Musikzeitung meinte: „Der gute Maier habe sich mit seiner Vorliebe für diese Curiosa doch wohl verrechnet — aber es sei immerhin interessant zu wissen, wie die Musik zu Elisabeth's Zeiten ausgesehen" u. s. w. Die Bornirtheit begreift gar nie, dass „vor ihrer Zeit", ehe sich der „geehrte Herr Mitarbeiter" herabgelassen auf diesem Erdballe zu erscheinen, etwas Bedeutendes existirt haben solle! Der treffliche Jul. Jos. Maier mag sich trösten: die Dummheit wird eine wirklich gute Sache nie in Verruf bringen können. Als 1808 des „Knaben Wunderhorn" erschien, schrieb ein Recensent (irre ich nicht: im Morgenblatte) ganz in dem Tone wie der Leipziger über Maier's Publication, ja er verhöhnte das Buch in einem den Ton desselben parodirenden Gedichte!

enthält. Die verherrlichte Oriana, der zu Ehren jedes Madrigal der Sammlung die Ueberschrift trägt „Long live faire Oriana", ist die Königin Elisabeth (damals acht und sechszig Jahre alt!), das Ganze ein Seitenstück zu der in demselben Jahre zu Antwerpen bei P. Phalesius erschienenen Sammlung „Il Trionfo di Dori".

John Dowland ist, neben seinen höchst anmuthigen Compositionen, durch seine grosse Künstlerfahrt durch Deutschland, Frankreich und Italien bekannt. In Venedig suchte er Giovanni Croce auf; dass er auch mit Luca Marenzio in Rom in freundschaftlichen Verkehr trat, haben wir schon erwähnt. Auch sein Lautenspiel entzückte; sagt doch Shakespeare in einem seiner Sonette: „Dowland to thee is dear, whose heavenly touch upon the lute doth ravish human sense". Merkwürdig ist sein Versuch, Charakterstücke in höherem Sinne in Form von Tanzmelodieen (Pavanen, Gagliarden und Allemanden) für Lauten, Violen und Violinen zu fünf Stimmen zu componiren; er gab dem Ganzen den Titel „Lachrimae, or seaven teares, figured in seaven passionate pavans" u. s. w. In Elisabeth's Virginalbuch kommt eine Phantasie von John Mundy vor, welche nach des Componisten Absicht schönes Wetter schildern soll, das durch ein Gewitter unterbrochen wird, wonach sich dann der Himmel erhellt und der schöne Tag wiederkehrt — man sieht, dass solche Einfälle älter sind, als man insgemein glaubt. Wie Bull und Dowland suchte auch der tüchtige Organist Peter Philips sein Glück auf dem Festlande, weilte eine Zeit in Rom und dann als Organist der Capelle Albrecht's und Isabella's in Antwerpen. Carl Luython in Prag gilt um des Namens willen auch für einen Engländer, seine Compositionen weisen ihm aber seinen Platz unter den späteren Niederländern an.

Die Musik der trefflichen Meister aus der Zeit Elisabeth's blieb in England lange in verdientem Ansehen. Es war Sitte in Gesellschaften ihre Madrigale zu singen, das Ablehnen eines angebotenen Partes würde für Mangel an Bildung gegolten haben. Die Textbücher der 1710 gegründeten „Academy of ancient music", die das Britische Museum bewahrt, nennen ausser Palestrina (G. P. Pränestinus), Vittoria, Orlando Lasso u. A. auch Thomas Morley, John Bennet, William Bird u. A. m. Im übrigen Europa war, wenn man die päpstliche Capelle ausnimmt, kaum noch irgendwo von der Musik des 16. Jahrhunderts die Rede. Im Jahre 1741 gründete John Immyns eine eigene „Madrigal-Society", auf deren Programmen wir abermals den Namen Morley, Wilbye, Gibbons u. a. begegnen, aber auch Palestrina und Orlando Lasso, — im Jahre 1761 der „Noblemen and Gentlemen Catch Club". Der Cäcilientag wurde nicht blos in London,

sondern auch in Oxford, Salisbury u. s. w. mit grossartigen Musikaufführungen gefeiert.[1]) Dieses treue und liebevolle Bewahren des vortrefflichen Alten, diese Werthschätzung trefflicher, aber längst hingegangener Meister liegt ganz im englischen Charakter und ist sicher eine seiner schönsten Seiten.

1) Sehr Anziehendes über alles Dieses sehe man in dem äusserst interessanten Buche von C. F. Pohl „Mozart und Haydn in London".

DRITTES BUCH.

Die Musik in Italien.

DRITTES BUCH

Die Musik in Italien

Drittes Buch.

Die italienische Musik des 15. Jahrhunderts.

In jenen Zeiten, wo italienische Componisten, italienische Capellmeister und italienische Sänger und Sängerinnen aus ihrer schönen Heimath ausgingen in alle Welt und zu allen Völkern, an allen deutschen und sonstigen Fürstenhöfen componirten und dirigirten (oft in nicht blos musikalischem Sinne) und trillerten und agirten und das englische und deutsche vollwichtige Gold schliesslich in das Land der Goldorangen heimschleppten, — in jener Zeit, die fast das ganze 17. und 18. Jahrhundert umfasste, galt Italien, wie für alle Künste, so auch für die Musik als das gelobte Land. Im sinnlichen Taumel jenes Musikgenusses, wo die heilige Priesterjungfrau Musik, zur frivolen Prima Donna der Opernbühne herabgewürdigt, Serenissimum und höchstdessen Hof zu ergötzen, die erhabene Aufgabe hatte und Sonntags in der Hofkirche, in Gegenwart jenes durchlauchtigsten Auditorii, auch dem lieben Gotte etwas vorsingen und vorgeigen durfte, hielt es niemand der Mühe werth, den Anfängen italienischer Tonkunst nachzuforschen. Der alterthümliche Gesang in der päpstlichen Capelle zu Rom galt allerdings für ein unbegreifliches Wunder, aber für ein Wunder, das sich eigentlich doch nur in der Sixtina als solches erweise. Dass die italienische Musik ganz autochthon sei, galt für ausgemacht.[1])

1) In des Herrn Dr. Wilhelm Christian Müller „Uebersicht einer Chronologie der Tonkunst mit Andeutungen allgemeiner Civilisation und Culturentwickelung“ ist Seite 36 und 37 zu lesen:

„Ockenheim, Ockenem, Ockeghem, geb. in Niederland 1420, componirt die Messe *Gaudeamus* 1440, in Rom mit 36 Stimmen 1460, in Prato, ward päpstlicher Sänger; in Cambrai Director, dann Capellmeister Ludwig XII. 1480, in Fugen canonische Künste, die Noten von dreierlei Werth, ohne Taktstriche“. (Letzteres ist für Herrn Müller ein Gegenstand ganz besonderer Verwunderung.) — „Jacopo (so!) Pratense (Giosquino del Prato Jac. de Près, Josquin), Schüler von Ockenheim, — Ockenheim fand ihn in Prato bei Florenz“ u. s. w. Einen solchen Rattenkönig von Ignoranz, Unsinn, Lüge und Verkehrtheit durfte man noch 1830 dem deutschen Publicum als Musikgeschichte bieten!!!

Als die Bedeutung, welche die niederländischen Tonsetzer in Italien erlangten, nach dem unleugbar vorliegenden Beweise nicht in Abrede zu stellen war, wurde diese Thatsache sehr verschieden beurtheilt. Schon Pater Martini hatte darauf hingewiesen, doch ohne eine Spur von Missmuth. Anders Baini und wer ihm nachschrieb. Der Zug der musikalischen Niederländer nach Italien erschien hier gewissermassen als eine letzte, gegen die Gothen des 5. und 6. Jahrhunderts allerdings um ein Jahrtausend verspätete Barbareninvasion. Wie (nach der Ansicht, welche sich die Zeit der Humanisten und der Renaissancekünstler zurechtmachte und nach dem felsenfesten Glauben, den viele, selbst gebildete Italiener, unbegreiflich genug, bis heut nicht los werden können) die Gothen, nachdem sie in wilder Wuth die edeln Kunstdenkmale der Antike zerstört, die „nach ihnen" gothisch genannte Baukunst in Italien (die „Schmachpraxis" — praticuccia — wie sie Filarete nennt) einführten, welche erst, nachdem sie leider fast alle Städte Italiens mit ihren barbarischen Schöpfungen verunziert, endlich im Quatrocento und Cinquecento dem neu aufgenommenen Studium der Antike, der Renaissance wich: so hemmten die Niederländer mit ihrer barbarisch-künstlichen Musik die Entwickelung der italienischen, echten, reinen, allein berechtigten Tonkunst, welche letztere erst in dem Masse gedeihen konnte, als sie sich von dieser musikalischen „praticuccia" reinigte und erst durch die geistige Helden- und Reformatorenthat, die Palestrina unter dem Schutze der Kirche ausführte, nachdem die „Barbaren" ein für allemal ausgewiesen worden, sich zu dem Range einer Kunst erhob.

Ganz anders nahm Kiesewetter das Verhältniss der Niederländer in Italien. Nach seiner Meinung fehlte in Italien bis fast auf Palestrina (sicher bis auf Costanzo Festa) jedes nicht durch die Niederländer monopolhaft betriebene Musikleben, ja das angeborene Talent zur Musik überhaupt. Petrucci's neun Bücher „Frottole" fertigt er in seiner Musikgeschichte sehr kurz ab: „Die Italiener hatten sich bisher willig mit der Musik beholfen und begnügt, welche ihnen die Oltremontaner fertig lieferten; Petrucci hatte, einige Kleinigkeiten von einem gewissen Tromboncinus (1502) ausgenommen, bis zum Jahre 1509 von italienischen Arbeiten nur sehr unbedeutende und in der That gar nicht musterhafte Lieder (Frottole nannte er sie, Gassenhauer) gedruckt." Und noch schärfer in seiner Schrift über die Schicksale des weltlichen Gesanges: „Petrucci's Landsleute hatten seinen Pressen noch nichts Besseres zu bieten, als eine Gattung vierstimmiger Gesänge unter dem anspruchlosen, jedenfalls sehr treffenden Titel Frottole, was so viel als ein triviales, spasshaftes Lied oder einen Gassenhauer bedeutet. Sie waren das Machwerk einer

grossen Anzahl angehender Contrapunktisten, die, wie es glaublich, dergleichen auf Bestellung des industriösen Verlegers lieferten: kaum einer ihrer Namen ist später wieder in der Literatur der italienischen Musik aufgetaucht. Die Texte, zum Theil sogar macaronisch, sind so trivial als irgend eines der von den Niederländern verarbeiteten französischen Volkslieder, übrigens unanstössig" u. s. w. Aber selbst dem nur ganz flüchtig die neun Bücher der Frottole Durchblätternden muss auffallen, dass die Anzahl der eigentlich scherzhaften oder gar niedrigkomischen Lieder — der wirklichen Frottole — verschwindend klein ist gegen die Unzahl höchst sentimentaler Liebesgedichte im Style der feinsten italienischen Kunstpoesie der Zeit. Macaronisch ist kein einziges. Erinnerte sich Kiesewetter nicht, dass man mit diesem Worte burleskes Latein mit häufig dazwischengemengten, lateinisch gemodelten, italienischen Worten bezeichnet, wie in Theophil Folengo's bekanntem Gedichte? Wenn manche dieser Gedichte die lateinische Zeile eines bekannten Bibelcitats einmischen, wie Josquin d'Ascanio's *In te Domine speravi,* wie das *Vox clamantis in deserto,* jenes Tromboncino oder eben desselben Tromboncino *Deus in adjutorium,* was gar nicht spasshaft, sondern sehr ernst gemeint ist, wie sich denn z. B. in Josquin d'Ascanio's Stück der Schmerz einer auf das Tiefste betrübten, hilfeflehenden Seele ergreifend ausspricht: so ist das nicht macaronisch, — sonst müsste sogar Dante's *Divina commedia* auch unter die macaronischen Dichtungen gerechnet werden.[1]) Im dritten Buche[2]) findet sich eine Composition von Johannes Brocus *Ite caldi sospiri al freddo core:* es ist Wort für Wort Petrarca's 120. Sonett, welches man doch füglich keinen „Gassenhauer" nennen kann. Philippus de Lurano dichtet und componirt zu einer Vermälung in den fürstlichen Häusern Colonna und Rovere ein Hochzeitsgedicht in classischem Latein *Quercus juncta columnae est* (B. 9 fol. 2), Michiel Pesentus setzt Horazens *Integer vitae* (B. 1 fol. 15) in Musik, ebenderselbe componirt ein literarhistorisch merkwürdiges früh-mittelalterliches Gedicht *Inhospitales per Alpes* (1. B. fol. 53) — abermals keine „Gassenhauer". Auch die Compositionen sind Arbeiten, (wenn auch nicht niederländisch) geschulter Musiker und gerade in ihren sie von der niederländischen Weise unterscheidenden Zügen bedeutungsvoll. Dass Kiesewetter den eigenthümlichen Einfall gehabt hat, eine Verlegerspeculation Petrucci's, bestellte Arbeiten zu sehen, verrückt ganz den wahren, richtigen Standpunkt, da wir hier vielmehr ein eigenes in Italien sehr

1) Man sehe z. B. Inferno XXXIV, gleich den Anfang, und viele Stellen im Purgatorio (z. B. II, VIII, XIII, und ganz besonders XXX).
2) Fol. 28.

verbreitetes Genre finden, in dem sich zu versuchen auch Niederländer, wie Compère, Agricola, Lapicida u. A., nicht verschmähten. Hätte Petrucci die Stücke eigens bestellt, so müsste er doch bei allen genau wissen, von wem sie componirt worden; es finden sich aber sehr zahlreiche anonyme Stücke. Noch mehr! In dem Wiener Exemplar steht bei dem Stücke (Buch 2 fol. 42) *Viva e morta voglio amarta* der Name Honophrius Antenoreus, bei den zehn letzten Nummern eben dieses Buches (mit Ausnahme des vorletzten Stückes) der Name Nicolo Patavino, während im Münchener Exemplar die Namensbezeichnung fehlt (Petrucci hat also wiederholte Abdrücke veranstaltet und Namen, die er erst später erfahren haben mag, nachgetragen).[1]) Dass diese Componisten sonst gar nicht weiter vorkommen, ist auch nicht so ganz richtig. Petrucci hat von Francesco Ana, von Tromboncinus nicht blos Kleinigkeiten, sondern ernste, bedeutende Kirchenstücke gedruckt, und bei Jacob Junta erschien 1526 eine Sammlung ganz ähnlicher Stücke, worin Marco Cara, der in der Petrucci'schen Sammlung stark vertreten ist, wieder vorkommt, aber auch Stücke von anderen als den Componisten Petrucci's. Es müsste denn also Jacob Junta auch, in Concurrenz mit Petrucci, derlei Arbeiten bestellt haben. Die beiden Frottolen Compère's, die bei Petrucci vorkommen, finden sich auch handschriftlich in dem Liedercodex Basevi, der augenscheinlich älter ist, als Petrucci's Druck, und eine ganze Reihe wiederum anderer Componisten in Florenz, deren Existenz Kiesewetter unbekannt geblieben ist, haben zahlreiche Stücke im Style der Petrucci'schen Frottole, allem Anschein nach lange vor Petrucci's Unternehmung, geliefert. Der Gedanke an eine blosse Buchhändlerunternehmung Petrucci's ist folglich ganz unhaltbar. Es müssen diese Compositionen durchaus als eine Kunstrichtung bezeichnet werden, die für die Anfänge italienischer Tonkunst äusserst charakteristisch und wichtig ist. Der merkwürdig architektonische, symmetrische Bau dieser „Frottole" ist in seiner Art für die Entwickelung der Musik so bedeutungsvoll gewesen, als es die „Künste der Niederländer" waren. Die Niederländer suchten in ihrer Contrapunktik das Künstliche, Reiche, Combinirte, Phantastische, die Italiener das massvoll Schöne, und schon um dieses Suchens willen, darf man sie nicht schelten, wenn sie es auch vorläufig nicht oder nur sehr bedingt fanden.

1) Das Münchener Exemplar trägt die Datumbezeichnung „die VIII Januarii Sal. anno 1504", das Wiener: „die XXIX Januarii 1507" — folglich ist letzteres eine neue Ausgabe und nicht, wie Schmid (Ottav. de Petrucci S. 50) meint, „das letzte Blatt des Wiener Exemplars zu einem andern uns unbekannten Petrucci'schen Impressum gehörig".

Dass Italien im 14. und 15. Jahrhundert nicht eines der ersten, sondern das erste Culturland Europa's und folglich der Welt war, bedarf so wenig eines Beweises, als es eines Beweises bedarf, dass Musik immer und überall einen vorzüglichen Theil der höheren Bildung ausgemacht hat. Und lägen auch nicht andere Beweise vor — man sehe doch einmal, wie in diesen Paradiesen, in diesen Marienkrönungen Giotto's, Orcagna's, Fiesole's u. s. w. von reichbesetzten Engelsorchestern darauf los musicirt wird! Dass der Himmel, der den leicht erregbaren, schönheitsdurstigen Italienern eben damals ganze Parnasse voll Dichtertalente, Malertalente, Bildnertalente bescheerte, von Künstlern, die den Grabstein einer gleichgiltigen Person, ein Weihbecken, ein Altartabernakel, einen Sacristeibrunnen zum hohen Kunstwerke bildeten, der ihnen einen solchen Sinn für Wohllaut gab, dass sich ihnen selbst der Reim und Rhythmus des Verses zum harmonischen Zusammenklange gestaltete, welcher auch dem der Sprache Unkundigen lieblich in's Ohr tönt — dass eben dieser Himmel ihnen für den Augenblick (denn später hätte er es freilich zehnfach eingebracht) so alles und jedes Musiktalent versagt haben sollte, so dass sie in der Noth alle Musik, gleich dem flandrischen Tuch und den gepöckelten Fischen, aus den Niederlanden verschreiben und im Handelswege beziehen mussten — das halte für möglich wer da will. Jedes Land strebte damals, und schon früher, im Wetteifer seine geistigen Kräfte zu entwickeln, und der Culturzusammenhang war niemals durch Flüsse, Berge oder Zollschranken geschieden, so dass etwa Italiener, Deutsche, Niederländer u. s. w. ein jedes in seinem Lande gekauzt hätte, ohne von dem, was da draussen in der Welt vorging, Notiz zu nehmen. Allerdings gestaltete sich, wie wir schon früher zu bemerken Gelegenheit fanden, der gemeinsame Culturstoff nach Clima, Nationalgeist, Lebensart u. s. w. individuell verschieden; aber die wechselseitigen Culturanregungen waren zahllos und in ihren Folgen unermesslich.

So nahm denn Italien auch auf dem Gebiete der Musik Theil an der allgemeinen Cultur, wie schon z. B. der Umstand beweist, dass Hugolin von Orvieto als bedeutender Commentator des Jean de Muris auftritt. So hat auch Italien schon im 14. Jahrhundert, und vollends erst später, eine grosse Zahl eigener Tonkünstler gehabt. Wenn nun ihre Werke gegen jene der gleichzeitigen Niederländer eine wesentlich inferiore Stellung einnehmen, so ist das nicht Mangel an Talent, sondern es ist dem Umstande zuzuschreiben, dass nach einer tief im italienischen Wesen und Charakter begründeten Anlage, die nachmals gerade die herrlichsten Früchte trug, die Italiener gewisse Seiten der Musik ausbilden wollten,

ehe diese noch den gerade damals unentbehrlichen Durchgang durch die Schule der Contrapunktik gemacht. Dass sich nun die Niederländer mit aller geistigen Kraft gerade dieser Richtung zur rechten Zeit zuwendeten, gab ihnen das entschiedenste Uebergewicht. Letzteres empfand man in dem feinsinnigen Italien auch recht wohl und gab den Niederländern den entschiedenen Vorzug. Jetzt setzten sich die Italiener, sich selbst verleugnend, zu den oltremontanen Meistern in die Schule; und erst als auch sie Meister des Contrapunktes waren, trat die Richtung, die sich in den Anfängen ihrer Tonkunst so entschieden angekündigt hatte, wieder hervor — aber jetzt unter ganz anderen Bedingungen und Voraussetzungen. Nimmt man die „Frottolen" als contrapunktische Exercitien, so sind sie sehr gering; nimmt man sie aber als Versuche, die cantable Melodie, den declamatorischen, dem Versmasse analogen Rhythmus aus dem Imitationengeflechte zu befreien und als Versuche, den Tonstücken architektonische Symmetrie im Aufbau ihrer nach einander (nicht, wie im Contrapunkte, zugleich) hörbar werdenden Bestandtheile zu geben, so sind es bedeutungsvolle Erscheinungen. Da ihnen nun aber der feste contrapunktische Gliederbau fehlt, so bleibt der Eindruck im Ganzen ein schwächlicher, monotoner, gelegentlich ein ganz ärmlicher, aus dem allerdings zuweilen bei den besseren Talenten, wie Francesco d'Ana u. A., überraschende Züge herausblitzen.

Dass man in Italien einheimische Tonkünstler recht sehr zu schätzen wusste, beweist nicht nur die rasche Publication von neun Büchern ihrer Compositionen durch Petrucci, sondern ein ganz auffallendes Beispiel dazu bietet der Florentiner Organist Antonio Squarcialupo. Als dieser starb, unternahm es Lorenzo von Medicis mit seinen Freunden dem Verewigten für sein Monument in S. Maria del Fiore eine würdige lateinische Grabschrift im Wettstreite zu concipiren. Lorenzo selbst, Marsilio Ficino, Angelus Polizianus, Bartolomeo Soderini und Andere lieferten Inschriften, von denen jene Lorenzo's „multum profecto" u. s. w. den Preis erhielt und, wie bekannt, auf dem Grabsteine noch jetzt zu lesen ist.[1]) Angelo Poliziano schrieb:

Jure novas talem Florentia marmore civem
Namque diu templi vox fuit illa tui

1) Siehe Band II, S. 488. Lorenzo schrieb ausserdem folgendes Sonett zu Sguarcialupo's Lobe:

Laur. Med. in laudem magistri Ant. Sguarcialupi.

Farete insieme o musici lamento
Sopra il vivo immortale hoggi sepulto
Morte si scusa et dice: „io v'e'lo tolto
Per far più lieto il ciel col suo concento"

Doctus inaequales digitis et flamine cannas
In vix credendos paene animare modos.
Quae non diverso gens huc properabat ab orbe
Ut biberet dulcem carminis aure sonum?
Sed licet is numeros omnes impleverit artis
Sola tamen summum gratia rara facit.

In dieser Grabschrift ist die Erwähnung der von Meister Antonio's Ruf herbeigelockten Fremden interessant, weil sie als eine Bestätigung der ähnlichen Notiz seines Zeitgenossen Christoforo Landino gelten darf. Alle diese Grabschriften sind dem prachtvollen Codex in Grossfolio beigegeben, der, ursprünglich ein Besitzthum Sguarcialupo's, von dessen Enkel Raphael de Bonamicis dem Guiliano von Medicis geschenkt wurde[1]) und jetzt eine der Zierden der Laurenziana in Florenz ist.[2]) Dieser Codex nebst dem analogen Pariser[3]) gibt ein vollgenügendes Bild über den Zustand der italienischen Musik im 14. Jahrhundert. Mit der Ueberschrift bezeichnet „Questo libro e di M^{0} antonio di bartolomeo schuarcialupi horghanisto in sancta maria del fiore“ enthält der Band in prachtvoller Schrift Compositionen nachstehender Tonsetzer: Joannes de Florentia — Jacobus de Bolonia — Ghirardellus de Florentia — Vincentius Abbas de Carimino — M. Laurentius de Florentia — Paulus Abbas de Florentia — Donatus de Florentia — M. Nicolaus prepositus de Perugia — Magister Frater Bartolinus de Padua — Magister Franciscus Cecus horganista de Florentia — Egidius et Guilielmus[4]) de Francia — M. Cacherias Chantor Domini

O quanta lume spense un picciol vento
Il di, che fù dal human velo sciolto,
Ma lieto si parti, contento molto,
Che morte ove è virtu non da spavento
Dorransi quei, che tardi sarann nati
All ètá die costui, che in ciel s'honora
Ne forse il meritó la gente antica, —
Gloria adunque e di noi, pero siam' grati,
Che si dira dopo mille anni anchora:
Natura a quell' età fu pure amica.

1) Er schrieb dem Buche bei: „Raph. de Bonamicis Francisci Antonii Sguarcialupi organiste nepos: Si reverendissimo Cardinali de Medicis organa Antonii Sguarcialupi avi mei grata extitere, non minoris puto fore librum hunc Juliano fratri suo optimo. Vade igitur liber et in ejusdem bibliotecam te confer, meque et meos sibi et familie sue commenda.“

2) Cod. Nr. 87.

3) S. 2. Band Seite 486, 487.

4) Die Vorrede zu den Novellen von Francesco Sacchetti, Ausgabe von 1725, nennt diesen Guilielmus: Magister Guglielmus Pariginus frater Romitanus (Augustinermönch) wie sie überhaupt mehrere, hierher gehörige Dichter und Componisten aufführt. Kade.

nostri Pape und Magister Frater Andreas horganista de Florentia. Also Meister aus Florenz, Padua, Perugia, Bologna u. s. w. Jener Egyd und Wilhelm von Frankreich sind auf keinen Fall etwa Egyd Binchois und Wilhelm Dufay — ihre in dem Buche enthaltene Arbeit *Donna s'amor m'invita* u. s. w. ist nicht niederländisch, sondern hat den Florentiner Zuschnitt. Den Compositionen ist jedesmal in sehr feiner Miniaturmalerei nach Art eines Initials das Bildniss des betreffenden Componisten in ganzer Figur vorangestellt. Höchst interessant ist insbesondere das Bild des Francesco Cieco (Landino) mit dem charakteristischen Kopfe, in dessen Zügen (nicht bloss im geschlossenen Auge) der Ausdruck der Blindheit meisterhaft wiedergegeben ist. Er trägt einen Lorbeerkranz (eine Anspielung auf seine Krönung in Venedig) und spielt eine Portativorgel. Die Noten sind schwarz, die Coloratae leer gelassen, sie stehen auf einem System von je sechs rothen Linien. Die Notirung ist die mensuralmässige mit Ligaturen, mit dem C- und F-Schlüssel, oft mit vorgezeichnetem ♭, und mit Anwendung des ♯ im Verlaufe der Stücke. Taktzeichen fehlen, oder sind die altniederländischen des H. de Zeelandia, an den die ganze Factur der Musik überhaupt sehr erinnert; auch Buchstaben wie ·p· ·q· stehen als Zeichen des Taktes. Die Schrift des Textes ist ein kräftiges Gothisch. Das Ganze ein kostbares Prachtstück. (Ugolino von Orvieto bedient sich in den Notenbeigaben seines theoretischen Werkes eben dieser Notirungsweise.) Die Compositionen selbst gehören (wie bereits früher bei Besprechung des ähnlichen Pariser Codex von uns bemerkt worden) zu den Incunabeln der Contrapunktik und haben ganz jene eigenthümliche Herbheit und Leerheit der Harmonie im Zusammenklange der Stimmen bei oft recht schöner melodischer Führung der einzelnen Stimme, wie sie auch die bereits einigermassen ausgebildeteren Stücke der altfranzösischen und ältestniederländischen Meister im Codex von Montpellier zeigen. Francesco Landino bringt unter andern ein halb lehrhaftes Gedicht:

Musica son, che mi dolgo piangendo
Veder gli effetti miei dolce (so) et perfecti
Lascia per frottoli vagh' inteletti
Perchè ignoranza e vicio ognun costuma
Lascia s'il buon' compigliasi la schiuma
Ciascun vuol' numerar musical note
Conpor madrial, cacce, ballate
Tenendo ognun le sue autenticate[1]) u. s. w.

1) Auch mit den Recensenten hatten die Künstler schon damals ihre Noth. Francesco Landino redet in einem andern auch von ihm selbst in Musik gesetzten Gedichte einen Kritikus also an:

Hier sind die Kunstausdrücke Frottola (und zwar hier wirklich als Gassenhauer — im Gegensatz zur edlen Poesie), Madrigal (madrial), Caccia und Ballata so bemerkenswerth wie die Klage der Musik, dass „jeder im Zählen der Noten“, d. i. in der Mensurirung, seiner eigenen Weise folgte (und dadurch grosse Verwirrung herbeiführte), ferner dass jeder, berufen oder unberufen, componiren wollte. Es war die Zeit. wo man die Gesetze der Musik erst noch und sehr eifrig suchte, und zwar auf verschiedenen Pfaden suchte — klagt doch auch Tinctoris über die zuweilen willkürliche Praxis dieses oder jenes sonst schätzbaren Meisters. Dazu liessen sich auch schon die italienischen Theoretiker in die Spitzfindigkeiten der Proportionenlehre ein, durch welche eine einfache Notirung zum Rechenexempel wurde.[1]) Die Praktiker machten zum Glücke sich und Andern damit weniger Mühe. Die wesentlichen Merkmale dieser frühesten italienischen Musik sind erstlich, dass sich diese Musik an die höhere Kunstpoesie lehnt, nicht wie in den Niederlanden an das naturwüchsige Volkslied, daher auch das Herübernehmen der Volksweisen hier

Tu che l'opera altrui vuo giudicare
Guarda se con ragion difender sai
E biasimo ver lode che tu dai
Et ver giammai non puo esser offeso
Ma per ore spesso non ne inteso
Se giudichi secondo el tuo parere
Et la ragion non vedi ispesse volte
Ispregi quel, che degna lode molte,
Dunque debba tacer chi parla affatto
Che sua ignorança schuopre al'uom che intende
Cosi colui pur se medesimo offende.

Es lässt sich über dies leidige Capitel wahrlich nicht leicht etwas Treffenderes und Würdigeres sagen! In Petrucci's Frottole fährt Don Micchiel Pesentus von Verona (Buch 1 fol. 40) in einem von ihm gedichteten und componirten Stücke *Questa e mia l'ho fatto mi* scharf gegen die Plagiarier los, deren Art es ist „a robar altrui fatica“ — „l'ignorantia è vostra amica“ fügt er hinzu.

1) Hugolin von Orvieto bringt das Beispiel eines zweistimmigen Satzes, der mit Zeichen so gespickt ist, wie nur irgend ein intricater niederländischer Satz. Dazu gibt er auf dem Rande folgende Erläuterungen:

Sub isto signo 2 ponitur prima species multiplicis
„ „ „ Ͼ „ prima superparticularis
„ „ „ 3 „ secunda multiplicis
„ „ „ 6 „ secunda superparticularis
ad circulum Tenoris et Contratenoris in Emiolia proferatur.
Notaeque sub isto signo 2 erunt duces, sub isto 4 sint comites
quae autem sub isto Ͼ erunt duces, sub isto 9 sint comites
quaeque erunt sub isto 6 comites, sub isto 8 sint duces.

Nun sage noch ein Mensch, dass die Italiener damals das Musikmachen naturalistisch betrieben!

nicht stattfinden konnte, sondern der Componist seine Melodieen und Motive frei erfinden musste; zweitens dass, während in den Niederlanden Alles unterschiedlos in das Kunstgewebe der Contrapunktik aufging (denn die alten musikalischen Unterscheidungen des Rondellus, Conductus u. s. w. aus der französischen Déchantirzeit waren längst verschollen), die italienische Musik, eben weil sie von der höheren Poesie abhängig war, bereits die Gattungen von Gesängen als bestimmte Kunstformen unterschied, welche oben genannt worden; drittens dass sie, ganze Absätze wiederholend und dann mit dem „Chiuso“ abschliessend, den architektonischen Kunstbau der italienischen gedichteten Strophe auf sich einwirken liess, während in der niederländischen Kunst, wenigstens seit Dufay u. s. w., die contrapunktische Durchführung allein das Massgebende war. Fast scheint es endlich, dass die Italiener die Kirche den Niederländern so gut wie ganz überliessen und blos die weltliche Composition pflegten. Eine unverkennbare innerliche Verwandtschaft des (allerdings ungleich gebildeteren) H. de Zeelandia, der uns einstweilen noch als Hauptrepräsentant der vor-Dufay'schen Musik der Niederlande gelten muss, mit diesem altflorentiner Meister haben wir übrigens bereits früher hervorgehoben.

Um das Jahr 1400 begegnen wir aber Namen und kirchlichen Werken allem Anscheine nach italienischer Componisten, welche einen den Frühzeiten der ersten niederländischen Schule sehr verwandten Zug erkennen lassen, sich eben derselben schwarzen Notirung bedienen, wie sie bei den älteren Werken von Dufay und Binchois vorkommt, und deren Arbeiten, vermischt mit zahlreichen Compositionen niederländischer Meister aus der ersten Schule (darunter viele sonst nicht weiter vorkommende Namen), in jenem aus Piacenza stammenden, jetzt ein kostbares Besitzthum der Bibliothek des Liceo filarmonico in Bologna bildenden Codex (Nr. 37) enthalten sind. Die Vermischung geht hier so weit, dass z. B. eine Messe vorkommt, deren *Kyrie* von Dufay, deren *Gloria* von Z. Micinella, deren *Credo* von Z. Cursor und deren *Sanctus*, *Pleni* u. s. w. wieder von Dufay sind. Neben zahlzeichen Arbeiten von Dufay, Brasart, Binchois, Dunstable, finden sich Werke eines Arnoldus de Lantinis, Hugo de Lantinis, Johannes Ciconia, Loqueille, der obenerwähnten Micinella und Cursor, Gervasius de Anglia, Johannes Bennet Anglicus, Antonius Romanus, Baudet Cordier, Gilles Velut, D. Luca, Feragut, Thomas Fabri Tapissier, de Lovanio, Legrand Guilheme, Hubert de Salinis, Franz Anton de Civitato, Zacharias Rosetta, Zacharias Scabioso, Zacharias Duvillage, Zacharias Fiorgentil, Zacharias Deusdeorum, Zacharias Dogni-

venti, Zacharias Anglicanus (von diesen vielen Zacharias lauter *Patrem* und *Et in terra* — oder es ist am Ende ein einziger Zacharias und jene sonderbaren Zunamen vielmehr Bezeichnungen der einzelnen Compositionen), Bosquet, P. Fontaine, Grosin, Johannes Franchoy de Gemblaco (von Gemblours), Johannes de Lymburgia, Johannes Resoy, N. Natalis, Johannes de Sarto, Leonello Polbero, Benoit, P. Rub eus, Nicolaus de Grenoy, Briquet, Christophorus de Monte, Matthäus de Brixia, Jacobus Vide (?), Carmen, Arnold us Defuttis, Johannes Alain, Passet. Daneben verschiedene Compositionen ohne Autornamen. Unter dieser Heerschaar von Tonsetzern ist Christophorus de Monte mit Bestimmtheit als Italiener zu bezeichnen, da er in einem der von ihm componirten Gedichte Feltre seine Vaterstadt nennt („in Feltro natus Christophorus, et educatus, modice peritus in cantu, in montibus nutritus" u. s. w.), ebenso, kraft der Beinamen, Matthäus de Brixia (d. i. Brescia) und Antonius Romanus. Bei Micinella, Johannes de Sarto u. A. muss der Klang des Namens genügen eine Vermuthung zu gewähren (Ciconia gehört nicht der Venezianischen Familie der Cicogna an, sondern ist, wie wir bereits wissen, aus Lüttich). Einige dieser Meister werden wir unter den Componisten Venezianischer Staats- und Festcantaten finden. Bei ihren Werken fällt im Vergleiche zu denen in ihre Nachbarschaft gebrachten der Niederländer auf, dass sie von den bei letzteren auch hier häufigen Umänderungen eines Cantus firmus durch Devisen oder das Signum contra Signum keinen Gebrauch machen, auch keine Melodieen weltlicher Lieder in ihre Kirchenstücke hereinziehen. Aus der grossen Briefsammlung des Liceo filarmonico in Bologna lernen wir noch einige ältere italienische Componisten wenigstens dem Namen nach kennen. Giovanni del Lago nennt einen Priester Giovanni, der 1440 in Bologna lebte, als den ältesten Tonsetzer dieser Stadt, der aber sicher jünger ist als Meister Jacob im Liederbuche Sguarcialupo's und Bartolomeus de Bononia in einem sogleich zu erwähnenden Codex in Modena. Spataro nennt in zwei Briefen an G. del Lago vom 3. Juni 1529 und vom 1. November 1523 einen Rosino da Fermo, der ein fünfstimmiges *Veni sancte* gesetzt, und eine Motette, die viel gesungen wurde. Derselbe nennt ferner einen Priester Joannes del Sarto, der im Tenor eines Requiem einen höchst intricaten Canon in der Prolatio temporis perfecti gesetzt (es ist wohl derselbe, von dem im Codex Nr. 37 ein *Ave mater omnium* und eine Motette zu Ehren der heil. Katharina *O quam mirabilis progenies* vorkommt). Ein ebenfalls von Spartaro genannter Antonio Pifaro von Bologna ist jedenfalls eine andere Person als der Nicolo Pifaro aus Padua in der Petrucci'schen

Sammlung Frottole. Eine Anzahl Namen und Werke aus derselben Zeit bewahrt der Codex IV. D. 5. der Bibliothek in Modena. Neben Franciscus de Florentia, der wohl kein anderer ist als Landino, erscheinen hier: Antonellus de Caserta, Bartolomeus de Bononia, Conradus frater de Pistorio ord. herem., Dactalus de Padua, Filipoctus de Caserta, Johannes de Janua (von Genua), Matthaeus de Perusia und neben ihnen auch wieder Johannes Ciconia und Zacharias.

Im Laufe des 15. Jahrhunderts schieden sich Italiener und Niederländer in ihrer musikalischen Kunst und Weise mehr und mehr und gingen endlich ein jeder seine eigenen Wege. Die Italiener verfolgten die Pfade Landino's und Ghirardello's, aber mit einer geklärter und sicherer gewordenen Technik, die, so schlicht und schmucklos dieser Tonsatz auch im Ganzen heissen muss, über jenen Incunabeln schon eine ganz unvergleichlich höhere Stellung einnimmt. Es sind nur wenige Namen, deren Träger um 1450 bis 1470 in Toscana gelebt zu haben scheinen, und von denen sich glücklicherweise ein kleiner Pergamentband voll Compositionen (jetzt im Besitze des Prof. Basevi in Florenz) erhalten hat. Es sind folgende Tonsetzer und Compositionen:

Bartolomeus Organista Florentinus: *Pietà, pietà; Quel amore; Questo mostrarsi irato; Amore paura e sdegno; Quando o begli occhi.* Bernardo Pisano: *S'amor lega; El ridir; Questo mostrarsi lieto*; *Amor sia singraziato*; *Una donna l'altri ier fixo mirai.* Alexander Florentinus: *Teco signora mia.* Daneben der wohlbekannte Pre Micchael mit zwei Stücken: *Se ben che la non sa* und *Quando pomo vien dallo pomaro.* Die Fremdlinge Heinrich Isaak *(Fammi una grazia amor),* Franz Aiolles *(Questo mostrarsi lieta)* und Alexander Agricola *(Amar e sospirar mi fai)* haben sich gleichsam als Gäste eingestellt. Die anderen ähnlichen Stücke sind ohne Autornamen. Diese Meister nun zeigen eine rein ausgebildete, in ihrer Einfachheit sehr wohlklingende Harmonie ihrer drei- und vierstimmigen Sätze; sie versuchen auch mit Glück, aber auch mit einer gewissen schüchternen Bescheidenheit, die gar nicht ungefällig ist, kleine Nachahmungen (oft aus diatonischen Skalenfragmenten) oder nachahmende Einsätze der Stimmen; die Cadenzbildung ist die regelmässige niederländische. Diese kleinen Kunstwerke, obwohl noch ohne höhere Bedeutung, konnten, gut und rein gesungen, die gebildete Florentiner Gesellschaft allerdings schon angenehm anregen und sie erfreuen. Die Meister bedienen sich schon der weissen Note, und wo dem Landino und seinen Genossen die Noten noch gleichsam unter den Fingern davon laufen, wissen sie ihre Stimmen gut und sicher zu führen. Ein gewisser, dem niederländischen Wesen verwandter Zug, aber schwerlich aus der niederländischen

Musik als Vorbild abzuleiten, vielmehr hier wie dort noch Nachklang einer ursprünglich gleichartigen Musikbildung und Musikweise, ist noch immer nicht ganz verschwunden; erst bei den Componisten der Petrucci'schen Frottole verliert er sich, welche überhaupt im Durchschnitte fast bedingter und befangener heissen müssen als jene muthmasslich noch älteren Florentiner Stücke. Manches in den Frottole sieht allerdings schon wieder aus als hätten die Tonsetzer zwar nicht in der Schule der Niederländer gesessen, wohl aber gelegentlich an der Thüre gehorcht. Dass sie die Niederländer ganz wohl kannten, beweist schon der Umstand, dass einer von ihnen, Andreas de Antiquis, Herausgeber einer bedeutenden Zahl vorzüglicher niederländischer Compositionen war. Eine Frottola *Ahi sospiri* (Buch VI. Fol. 5) gleicht in der Gegenüberstellung ihres im Tempus perfectum diminutum gesetzten Tenors gegen die beiden andern im imperfecten diminuirten Tempus geschriebenen Stimmen, ihrem späteren Taktwechsel in den Cantus proportionatus u. s. w., für den ersten Anblick irgend einem Stücke von Agricola oder Lapicida; aber der Inhalt ist, obwohl auch eigenthümlich barock, doch wesentlich anders gefärbt. Eine andere Frottola von Joh. B. Zesso *Dun bel matin d'amore* (B. VIII. Fol. 27) ist in der schon ziemlich verwickelten Combination des „Tempus perfectum cum prolatione perfecta et proportione sesquialtera“ gesetzt (der Inhalt selbst unbedeutend). Die Frottole verlangen überhaupt die genaue Kenntniss der Ligatur-, Alterirungs- und Imperficirungsregeln, sowie der richtigen Anwendung der Accidentalen (obwohl die Componisten mit letztern doch keine solche Geheimnisskrämerei treiben wie die Niederländer). Zesso in der eben genannten Frottola und Andere schreiben gelegentlich Warnungskreuze, wo der Sänger nicht nach der Regel „una nota super la“ u. s. w. ♭ sondern ♮ singen soll, setzen also die genaue Kenntniss der Regel bei ihm voraus u. s. w. Dadurch und auf der andern Seite durch den Umstand, dass der allergrösseste Theil der niederländischen Stücke im Odhecaton, den Canti B. und C. Petrucci's dem Notenleser durchaus keine grösseren Schwierigkeiten zumuthet, widerlegt sich die irgendwo geäusserte Meinung, als habe Petrucci in den Frottole seinem Publicum etwas leichter zu Handhabendes bieten wollen als die vermeintlich „überkünstlichen“ Niederländerstücke, und darum jene vermeinte grosse Bestellung bei einer Unzahl von Componisten gemacht, die eigens nur für diesen Verlegereinfall existirt haben würden. Auf diese Art hätte Petrucci ein ganzes neues Genre in's Leben gerufen, das dann Theoretiker, wie Cerone eigener Erörterung werth hielten! Der genannte Autor, der im zwölften Buche seines Melopeo eine umständliche Erörterung über „la manera de componer

las Chanzonetas Frottolas y los Estrambotes" gibt, verlangt für die Frottole eine ganz einfache, leicht fassliche Harmonie, wie sie gemeinen Melodieen allein zukomme (also ist die Frottola wirklich ein gemeines, zum Range eines Kunstwerkes erhobenes Lied, eine Volksweise trivialer Art, aber künstlich behandelt). Wer eine Frottola mit Fugen, Nachahmungen u. s. w. ausstatte, gleiche einem, der einen werthlosen Stein in Gold fasst. Eine so veredelte Frottola werde zum Madrigal, während ein allzuärmlich behandeltes Madrigal zur Frottola herabsinke. Manche Componisten, scherzt Cerone, welche diesen Unterschied nur auf den Titelblättern ihrer Werke respectiren, gleichen dem ungeschickten Maler, der auf seinem Bilde einer Hasenjagd, weil er Hunde und Hasen nicht wohl zu unterscheiden vermochte, beischrieb: „das ist ein Hund und dies ein Hase".[1])

1) „mas las Frotolas y Estrambotos quieren ser ordenadas con cantares aldeanos y grosseros, piden unos acompañamentos simples y muy tosos: como es haziendo cantar las partes con cantares unisonadas à modo de fabordon. Aqui se concede et cantar inmediatamente con dos, tres ò quatro Quintas (!) ò con otras tantas dozennas, seguidas: que siendo de salto no se suffren de ninguna manera. Las Quintas se intermedian con otras tantas Terceras ò se acompañan con Dezenas con la parte baxa: y las Dozenas siempre se entremedian con otras tantas Dezenas, y nunca Terceras, con la dicha parte. Cantando con muchas Dezenas, se han de mediar ò con otras tantas Quintas, ò con tantas Sextas, con la parte del Baxo: y haziendo diversas Sextas seguidas onas vezes han le ser dividad con otras tantas Terzeras, y otras vezes para variar, con otras tantas Quartas. Aduiertan bien con estos acompañamientos: y observen que el proprio proceder deste genero de composicion, es cantando de grado con todas tres partes: los saltos siruen para comodidad de las bozes, y no para variedad de la Composicion: las Dissonancias no valen, pues se canta a nota contra nota: Cadencia con ligadura ò sincopa no vale, pues se ha de proceder sin ningun genero de artificio. De modo que assi como deximos, que los Salmos comprestos con mucho artificio y mucho primor, no son juzgados por buenos de los que professan componer a propiado, segun de la differencia de la materia; y guardando su particular manera (segun tenemos mostrado) en cada cosa: assi digo, que las Chanzonetas y Frotolas compuestas con artificio y variedad de Contrapuntos, de los mesmos no son tenidas en precio, poco ni mucho: antes riense de fus officiales por ver que hombres ay tan sin juyzio y tan ignorantes, que se pongan a ligar en oro y con esmalte, piedras que ne merecen ser adornadas con plomo; despues por otra parte ligan en plomo y muy baxo, las piedras preciosas, que merecen ser adornadas con oro fino. Esto es, que à los Estrambotes, que auian de acompañer con unas simples Consonancias, adornanlos con diversas Fugas, con variedad de Contrapuntos, y con tal Artificio (que en lo que es Musica) parecen Madrigales: y al contrario, à los Madrigales, que havian de componer con mucho artificio, con mucha variedad de Contrapuntos, y con diversas Fugas, componenlos tan trevialmente y sin artificio ninguno, que parecen Chanzonetas; y avezes tan grosseramente van texidas, que parecen si no tantos Estrambotes. Ni ay otra cosa mas, que haga conocer los Madrigales de las Chanzonetas, que el letrero del libro, diziendo: el primero libro de Madrigales; ò el primer

Es ist nicht zu verkennen, dass die Frottola bei Petrucci etwas Anderes ist als die absichtlich einfache Behandlung einer Volksmelodie, und dass jene Auseinandersetzung mehr auf das etwas später beliebte Genre der Villoten und Villanellen passt, kurzer mehrstimmiger Gesänge im Volkstone mit der Melodie in der Oberstimme und einer Harmonisirung, ungefähr wie sie Cerone verlangt, in denen überdies die Eigenthümlichkeiten des Volksliedes aus dieser oder jener Gegend Italiens (daher die Bezeichnungen wie *Villanella alla Napoletana* u. s. w.) nachgeahmt waren. Es mögen ihnen wohl auch oft wirkliche Volkslieder im Dialecttext und in ihrer kunstlosen Melodie zu Grunde gelegen haben, wie schon Zarlino (Istit. harm. IV. 1) darauf hinweist: ,,Perchè in una maniera si cantano le canzone, che si chiamano Villote ne i luoghi vicini a Vinegia et in una ultra maniera nella Thoscana et nel reame di Napoli". Diese standen der Kunstpoesie, der Kunstmusik als ein Einfacheres, Bequemeres, Behaglicheres, als willkommener erheiternder Contrast gegenüber, und das Bedürfniss eines solchen Contrastes gegen die solenne, hohe, edlere Dichtung und Musik des Madrigals, gegen die strengere Hoheit der Motette (nicht etwa das Bedürfniss leichter lesbarer Notirungen) hat sie hervorgerufen. Petrucci's Frottole stehen aber der grossen Zahl nach kaum noch einen Schritt vom wirklichen Madrigal entfernt. Man halte z. B. Tromboncino's Frottola *Zefiro spira* (Buch VIII. fol. 6) neben Luca Marenzio's feineres, aber in der Stimmung sehr ähnliches Madrigal *Zefiro torna*. Der Ton des Volksliedes wie in des Rossinus Mantuanus Dudelsackstücke *Lirum bilirum* oder das wirkliche Volkslied wie Compère's ,,Scaramella" und ,,Che fa la ramacina" ist selten aufzufinden. (Rasmo, d. i. muthmasslich Lapicida, hat in seinem *La pieta ha chiuso le porte* — Buch IX. fol 2 — denselben Text und die gleiche Melodie wie Bartolomeo Tromboncino in einer Buch II. fol. 29 vorkommenden Composition; aber die Melodie klingt gar nicht wie eine Volksweise, sie scheint von Tromboncino für das Gedicht eigens erfunden und ist nach italienischer Weise von ihm dem Discant zugetheilt —

,,plus auscultantum sopranus captat orecchias
sed tenor est vocum rector et guida tonorum"

libro de Chanzonetas, de hulano etc. Esto parece ser hecho à imitacion de aquel tã eccelente pintor; el qual auiendo pintado una sylva con on can y ona liebre adentro: y pues ni el artificio ni las colores danan a conocer, qual era la uno y qual era el otro, quiso suplir con el letrero adonde ellos faltaron, diziendo: Este es el can: y esta es la liebre. Digo que acontece esto, porque tales Còmposidores mascomponen por lumbre natural ò por distinto de naturaleza, que por Razon de Arte, ò por guia de reglas." (Cerone, El Melopeo, 12. Buch 14. Cap. S. 693 und 694.)

sagt Theophil Folengo — während Rasmo, als er das gleiche Gedicht in Musik setzen will, jenen Discant in echt niederländischer Weise als Tenor und Cantus firmus herübernimmt, auch in den Notenquantitäten in die niederländische Weise umprägt.) Es mag als etwas sehr Besonderes gelten, wenn in einem Stücke (B. VII. fol. 55) von Johann Bapt. Zesso ein nach Text und Melodie nicht zu verkennendes Volkslied als Tenor (nicht als Oberstimme benützt wird: *E quando andarete al monte*. Noch merkwürdiger ist ein Strambotto eines Ungenannten (B. IV. fol. 36) mit dem Texte *Risero i monti*, wobei der Tenor die Psalmodie *Montes exultaverunt* anstimmt, ein Einfall, der aufs stärkste an gewisse niederländische Stücke, deren wir an gehöriger Stelle erwähnten, erinnert. Aber auch die Contrapunktirung ist hier so echt niederländisch, so vom italienischen Style grundverschieden, dass man mit aller Sicherheit einen Niederländer als Componisten annehmen darf — fast möchte man sagen Ghiselin. Gewisse Textanfänge, die an sonst bekannte von Niederländern öfter bearbeitete Volkslieder erinnern, wie *Nunquam fue pena major* (in den Frottole von Bartolomeo Tromboncino — Buch III. fol. 57 — bis auf den unbeholfenen Schluss auch mehr niederländisch gefärbt, in den Canti cento cinquanta eine Chanson mit gleichem Textanfange von einem Ungenannten), oder *E vrai dieu d'amour* (in den römischen Frottolen Junta's) sind nur ein zufälliges Zusammentreffen — die Musik ist hier und dort eine ganz verschiedene.

Die Frottole, der sich übrigens bei Petrucci auch Ode, Sonetti, Versi latini, Strambotti und Capitoli anschliessen, erscheint vielmehr als Bundesgenossin, in gewissem Sinne sogar als Dienerin der Kunstpoesie. Sehr oft findet man die Bemerkung neben dem Namen des Componisten „Cantus et verba"[1]) d. h. er ist Verfasser von Text und Musik. Diese Gedichte sind, wie erwähnt, meist höchst sentimental. Die Liebe, im Italienischen charakteristisch genug „l'affetto" — galt als Vorstellungszeichen jedes edleren Affectes, jeder edleren Regung des Gemüthlebens, die nicht Andacht, die so zu sagen „profan" war. Schon Dante in der „Vita nuova" gibt dafür den Ton, Petrarca in seinen zahllosen Sonetten vollends. Die Dichter spielen gleichsam auf dieser einen Saite als wahre Virtuosen zahllose Variationen, und da die herkömmlichen Wendungen, Reime u. s. w. überall zu haben waren, so konnte es den Componisten, die gebildete Leute waren, nicht schwer werden, wenn sie sich ihren poetischen

1) C. F. Becker — unglaublich aber wahr! — zählt in seinen „Tonwerken des XVI. und XVII. Jahrhunderts" Seite 247 einen Tonsetzer M. Cantus mit auf!!

Text selber zurechtmachen wollten, „in einer gebildeten Sprache, die für sie dichtete und dachte“, etwas Anständiges herauszubringen. Freilich wird es auf die Länge sehr monoton, zumal wenn die in Text und Musik ähnlich gestimmten Stücke, wie hier, zu Hunderten angerückt kommen. Und dann kam erst noch die ganze immense, unübersehbare Literatur des Madrigals, die sich wieder um dieselben Bilder, Vorstellungen, Empfindungen drehte! Die eigentlichen possenhaften Stücke, welche dem Namen „Frottola“ entsprächen, muss man dazwischen eigens suchen: Fogliano's Quodlibet, Compère's *Scaramella,* Rossino's Bergamaskerstück *Lirum bilirum,* Marco Cara's *Chi castra la porcella* (B. IX. fol. 9) und noch einiges Andere. Häufiger ist der gemässigte Scherz. Es kommen zuweilen sehr glückliche Einfälle vor: „Feuer, Feuer, löscht, ich brenne!“ Amor läuft herbei: „Warum hast du das Feuer nicht gleich unterdrückt?“ — „Ach, Amor“ seufzt der Unglückliche: „ich habe zu spät bemerkt, dass es brennt!“ (Eine zweite Frottola mit demselben Textanfang *Aqua, aqua, al fuoco, io ardo* von Timoteo, weiterhin aber von anderem Inhalt — Buch IX. fol. 41 und 42.) Die nichtssagende, schwerfällige Musik verdirbt freilich Alles: auf den so nahe liegenden Gedanken, die ängstliche Hast des Hilferufes in den Noten auszudrücken, ist weder Timoteo noch der ungenannte Componist des anderen Stückes gerathen. Dagegen ist Josquin d'Ascanio's *El grillo è buon cantore* (Buch III. fol. 62) ein ganz artiger musikalischer Scherz, nicht ohne eine gewisse Anmuth und, was besonders anzurechnen ist, das Zirpen der Cicade nur in leichter Tonmalerei bescheiden angedeutet. Bedenklicher ist schon, wenn Rossini von Mantua zum Anfang des zweiten Theiles seiner Frottola *Perchè fai donna el gaton* (Buch III, fol 10) das Miauen nachahmen lässt *(gnao, gnao).* Ein Ungenannter parodirt das jüngste Gericht (B. III. f. 56) *La tromba sona, amor vol far giudizio,* wobei die „donna ingrata“ wie billig, links zu stehen kommt; die Musik ist aber wiederum nichtsbedeutend. Zuweilen treiben Dichter und Musiker mit den Solmisationssylben ihr Spiel *La mi la sola mi gia volei* (B. IX. f. 53 — hier sogar mit Unterscheidung des hexachordum naturale im Alt und des hex. durum im Discant) und *mi fa sol, o mia dea, viver* von Nicolo Patavino (B. IV. f. 18). Zuweilen auch treten zwei Tonsetzer wie Opponent und Respondent gegen einander; Micchael (Pesentus) singt: *L'aqua vale al mio gran foco,* Bartholomeus Tromboncinus: *Non val aqua al mio gran foco* (B. I. fol. 17 und 29), und so weiter beide Gedichte parallel durchgeführt; die Musik ist leider hier wie dort gleich langweilig. (Im Codex Basevi tritt Bartolomeo der Organist seinem *Questo mostrarsi adirata* mit einem *questo mostrarsi lieta* entgegen). Manches scheint für

Maskenaufzüge bestimmt gewesen zu sein: so Philipp's von Lurano *Noi l'amazone siamo* (B. IX. fol. 34), wo im Texte eine Dichterin, und vermuthlich grosse Dame, Antonina verherrlicht wird *(d'ogni imperio sola degna, el suo nome è d'Antonina, la farem nostra regina — lei sol' menta la corona perchè Apollo el so liquore gli ha donato d'Elicona)* — so Bartolomeo Tromboncino's *Ai maroni, ai bei maroni* (B. VIII. fol. 38), welches die Canti carnecialeschi Isaak's in Erinnerung bringt, der für Masken, welche im Charakter von Verkäufern Confect ausriefen, etwas Aehnliches (vermuthlich aber Besseres) componirte.[1])

Es muss hier ausdrücklich bemerkt werden, dass auch die heiteren und scherzenden Stücke in Text und Musik einen ganz andern Charakter haben als die nur wenig später in Aufnahme gekommenen Villoten. In letzteren spielt unter andern der deutsche Landsknecht, den die Italiener eben in den Kriegen der Liga kennen gelernt, eine vorzügliche Rolle. Das ungeschlachte Wesen, die seltsame Mischung von plumper Treuherzigkeit und wilder Rohheit, das gebrochene Italienisch mit lächerlich eingemischten deutschen Worten, musste den Italienern sehr auffallen: der deutsche „Lanzichenecco" gab eine treffliche komische Maske, und schon weil er ein Deutscher war, so trank er gewaltig („i tedeschi lurchi", sagt auch schon Dante, und noch zu Goethe's Zeit figurirten im römischen Carneval die Charaktermasken betrunkener deutscher Bäckerknechte). So tritt denn der Landsknecht in dem Trinkliede auf, das Arteaga mittheilt: *Trinke got e Malvasia, mi non trinker altro vin.* Kiesewetter ist über solche Poesie und die Gesellschaft, für welche sie bestimmt war, indignirt,[2]) ohne zu bedenken, dass man bei einem solchen ästhetischen Glaubensbekenntniss auch Falstaff und seine Genossen hinausweisen müsste. Man muss vielmehr dem Himmel danken, wenn in jenen Zeiten der blumenduftenden guarinischen, arcadischen Schäferpoesie sich in Italien irgendwo Humor spüren lässt, der das Gemeine als Gemeines auffasst, aber es durch Komik überwindet und kunstfähig macht. (Das Aeusserste von drastischer Komik ist das Ständchen, welches ein Landsknechthauptmann einer italienischen Dame bringt, von Orlando Lasso.)[3]) Zur Zeit des Madrigals gingen die Elemente

1) Der schon mehrfach erwähnte Codex 59 der Maglibecchiana bringt unter andern ein köstliches Stück ohne Text zu 5 Stimmen, das Isaak offenbar für diesen Zweck componirte. Kade.

2) Schicksale des weltl. Gesanges S. 18.

3) Das „Dondon don, diri diri don," welches das Zwischenspiel der Laute nachahmt, gibt Gelegenheit überall auf „on" zu reimen. „Petrarcha mi non son", sagt der Landsknecht auch nicht „Platon", daher er denn zum Schlusse das höchst antiplatonische Ziel seiner Wünsche ohne alle Petrarch'sche Zartheit sehr deutlich und aufrichtig ausspricht und sich

des Edlen und des Komischen, die in der Frottola gelegentlich noch in einander spielen, schärfer auseinander: die veredelte ernste „Frottola“ wurde zum Madrigal — zu niedrigerer Komik herabgezogen, wurde sie zur Villanella und Villota. Mit dem Auftreten dieser beiden entgegengesetzten Genres verschwindet die Frottola völlig.

In sehr anziehender Weise zeigt sich der Uebergang von der Frottola zur Villanella in der mit M. C., das ist Marco Cara, bezeichneten Bearbeitung eines noch jetzt in Venedig mit demselben Worttexte und derselben Melodie gesungenen[1]) hübschen Volksliedchens *Le son tre fantinelle, tutte tre da maridar,* oder vielmehr es kann dieses artige kleine Stück, welches in Jacob Junta's römischen Frottolen (1526) gedruckt ist, schon für eine wirkliche Villanelle gelten, nur dass die Volksmelodie hier noch im Tenor erscheint. Gegen den ätherischen himmelanfliegenden Idealismus des Madrigals erschien die Villote, die sich auf fester grüner Erde unter neapolitanischen und sonstigen Bauern, Landsknechten u. s. w. herumtrieb, als wünschenswerther, ja als nothwendiger Gegensatz — darüber später noch ein Wort. Das Madrigal, wie wir sahen, schon im 14. Jahrhunderte von Francesco Landino erwähnt, taucht als beliebte und vielverbreitete Musikform erst seit Adrian Willaert auf, der nicht mit Unrecht als sein eigentlicher Schöpfer gilt. Ursprünglich als Schäfergesang gemeint (Mandriale von Mandra, Heerde — noch 1536 schreibt Pietro Aron an seinen Freund Giovanni del Lago: „Fu cantato un mandriali a sei voci“), diente die Form des Madrigals nachmals als Gefäss für jeglichen lyrischen Inhalt, daher man es ungeschickt „Madrigale quasi Materiale“ erklären wollte. Athanasius Kircher fingirt gar einen „Madrigallus inventor!“ Das Madrigal näherte sich, schon weil es wieder von der höheren Contrapunktik Gebrauch macht, wiederum mehr der durchcomponirten Motette. In der Villote kommt dagegen das Liedmässige, der Strophengesang sehr entschieden zur Geltung. Die Frottole steht gewissermassen in der Mitte. Sie ist strophenweise zu singen (oft mit einer ganz beträchtlichen Strophenzahl), aber ihr musikalisches Schema ist meist viel breiter gefasst als jenes der Villote und gibt ihr fast das Ansehen eines durchcomponirten Stückes. Aber gewisse gleichreimende Verspaare, gewisse wiederkehrende Refrainverse werden Anlass zur Wiederholung und

dabei ein Zeugniss im Sinne der bekannten dreizehnten Herculesarbeit der griechischen Anthologie ausstellt. Nach unseren Schicklichkeitsbegriffen ist das Stück so unmöglich, wie z. B. Shakespeare's Dortchen.

1) So versicherte mich wenigstens ein sehr gelehrter Kenner italienischer Literatur und italienischer Volksdichtung, Herr Professor Mussafia in Wien.

Wiederkehr ganzer musikalischer Perioden. Dadurch erhält, von der Poesie her und durch sie, die Frottole jene regelmässige, gleichsam architektonische Anlage, jenen Bau, der sie eigenthümlich gegen die contrapunktisch hinströmende Chanson der Niederländer contrastiren lässt. (Man sehe z. B. den merkwürdig regelmässigen Bau des *Et basilischo ha l'occhio come un dardo* von Pietro von Lodi). Und ebenso und eben deswegen werden die Rhythmen und Accente nicht durch das Bedürfniss contrapunktischer Führung, sondern durch das Versmass und den natürlichen Accent der italienischen Sprache geregelt: und es tritt solches am entschiedensten in der Oberstimme hervor, wo auch die herrschende Melodie und zwar oft schon in liedmässiger Form durchbrechen möchte, aber meistens es nur zur Halbbildung bringt — etwa wie ein aus dem Rohesten zugehauenes Bildwerk die künftige Gestalt schon deutlich aber einstweilen noch unförmlich erkennen lässt. In der Textur der Stimmen treten allerdings wohl Nachahmungen u. dergl. auf, aber in sehr bescheidener Fassung und nur untergeordnet. Alles dieses drängte nach der Monodie, dem letzten Ende und Ziel italienischer Tonkunst, wo sich, recht im vollsten Gegensatze gegen die niederländische „Verbrüderung" (Confrèrie), jenes Geltendmachen der eigenen Persönlichkeit, jener Subjectivismus bethätigte, der schon anderweitig (z. B. von Burkhardt in seiner „Cultur der Renaissance in Italien") als das eigentliche Kennzeichen der italienischen Renaissancezeit hervorgehoben worden ist. Darum gibt schon Castiglione in seinem „Cortigiano" dem Einzelgesange (Recitar alla lira) den Vorzug, darum war es das Natürlichste von der Welt, dass Petrucci endlich ursprünglich für vierstimmigen Gesang gesetzte Frottolen für Sopransolo mit Lautenbegleitung, letztere aus den anderen Stimmen arrangirt, druckte („Frottole de Misser Bartolomeo Tromboncino con tenori et bassi tabulati et con soprano in canto figurato per cantar et sonar col canto"), wie wir bereits früher erwähnten.

Wie sich nun aber die metrische Form des Gedichtes in den Rhythmen der Frottole, des musikalisch bearbeiteten Sonetts, Capitolo u. s. w. musikalisch-rhythmisch wiederholte, und der Tonsatz geeignet angelegt wurde, die Verse auch der zweiten, der dritten u. s. w. Strophe diesen Noten unterlegen zu können: so konnte man solche Tonsätze geradehin als Gefäss für möglichen künftigen poetischen Inhalt componiren. Und solche allgemeine Stücke (zuweilen sogar ohne irgend einen Text als reines Schema, z. B. Buch IV. fol. 36 *Aer de versi latini* von Antonius Capreolus von Brescia, und Buch IV. fol. 14 *Modo de cantar Sonetti* von einem Ungenannten) finden sich häufig in der Petruccischen Sammlung unter Ueberschrift wie *El modo de dir Sonetti*

(Buch III fol. 28 von Jo. Brocus über Petrarca's *Ite caldi sospiri) Modus dicendi capitula* (d. i. Terzinen, so Michael's *Ben mille volte* B. I fol. 16), *Aer de capitoli* (B. IV fol. 55 *Un sollecito amore* von Philipp von Lurano). Der Ausdruck „Aer" für Modus (Art und Weise) ist sehr merkwürdig. Er entspricht ganz dem französischen „air", d. i. äusseres Ansehen, Gestaltung. „Aer de sonetti" (l'air des sonnets) heisst also so viel als die musikalische Weise (wir brauchen so auch im Deutschen dasselbe Wort im musikalischen Sinne), wonach die Dichtung von Sonetten zu singen ist. Aus dem Aer kommt aber das gleichbedeutende so oft missverstandene „Aria" (nicht „Luftgesang", wie man allerdings scherzweise, aber missverstehend und eben so unrichtig übersetzt hat, wie man Tenor als „Dünnsang" dolmetschte, da dieser nicht von tenuis, sondern von tenere den Namen hat). Aer, Aria, Arie heisst also so viel als Musikweise zu irgend einem Poem. Das Wort kommt nicht erst bei Cavalli vor; schon eine Sammlung Compositionen von Antonio Brunelli, Capellmeister des Grossherzogs von Toscana, die im J. 1616 bei Giacomo Vincenti in Venedig gedruckt wurde, führt den Titel: „Scherzi, Arie, Canzonetti e Madrigali, per cantare sul chitarrone e stromenti simili.[1])

Der Satz der Frottole, Capitoli u. s. w. ist mit sehr wenigen Ausnahmen vierstimmig (jenes *Aime sospiri* im V. Buche fol. 5 ist dreistimmig gesetzt, ein Stück von Lodovico Milanese *Ameni colli,* Buch VII. fol. 79, fünfstimmig). Die harmonische Textur ist im Durchschnitt keine sonderlich bedeutende, zuweilen selbst eine schwer ungeschickte, anderwärts aber eine fliessende, natürliche und gelegentlich auch zart wohlklingende oder entschiedene und kräftige. Charakteristisch und bedeutungsvoll ist es, dass erstlich die Terz in Anfängen und Schlüssen unbedenklich gebraucht, dann dass unverkennbar ein Hindrängen nach der natürlichen (modernen) Scala fühlbar wird, allerdings oft auf Holper- und Stolperwegen. Quintparallelen und ähnlichen verpönten Dingen begegnet man daher im Satze gar nicht selten; aber schlimmer beinahe ist zu nennen, dass sich dabei gelegentlich auch Mangel an Gehör empfindlich bemerkbar macht (so verdirbt z. B. Andreas de Antiquis den Satz seines *L'insoportabil pena* — B. IX fol. 51 — durch ganz unnützer Weise wiederholt hineingeschriebene Fis bis zur Unkenntlichkeit). Unter den Arbeiten der glücklicheren Talente, wie Francesco d'Ana, Philippus da Lurano u. A., tauchen aber auch wieder Stücke von feinerer Durchbildung auf, ja gelegentlich ganz treffliche Einzelheiten. So der Schlussabsatz des *Nasce l'aspro mio tormento* mit den

1) Exemplar in der Prager Universitätsbibliothek.

ineinander greifenden Syncopirungen und der harmonischen Steigerung (B. II fol. 10) von Francesco d'Ana. Freilich muss man sich oft lange durch Nieten durcharbeiten, ehe man auf solche Treffer kommt.

Eigenthümlich ist es, dass sich manche Niederländer in ihren munteren Liedern (Josquin, de Orto im ersten Theile der *Trois filles de Paris,* vor Allen aber Compère) in den Fesseln des Contrapunktes leichter und anmuthiger bewegen als diese Italiener, die diese Fesseln abgestreift oder vielmehr noch gar nicht angelegt haben. Unter den leichten und scherzhaften Frottolen sind sehr wenige wirklich leicht und scherzhaft; zu diesen wenigen gehören die Stücke Compère's, dessen graziöses Lächeln auch hier in diesen flüchtigen Kleinigkeiten nicht zu verkennen ist. Insgemein ist der Charakter der Frottolen ein affectvolles, halb melancholisches Pathos (die „flebile dolcezza", womit Castiglione Marco Cara's Gesang charakterisirt), Etwas von jenem Tone, in dem manche Declamatoren das Edle und Bedeutende suchen und damit nichts hervorbringen als langweilige Monotonie. Der Anhauch von Melancholie ist bei den besseren Stücken nicht unangenehm (man sehe z. B. Marco Cara's *In eterno voglio amarte,* welches unverkennbar etwas Edles hat). Dem monotonen declamirenden, immerfort halbklagenden Pathos werden wir in den ersten italienischen Opern Caccini's Peri's u. s. w. wieder begegnen, die überhaupt eine erstaunliche innere Verwandtschaft mit diesen Frottolen haben, bei aller äusseren Verschiedenheit.

Ungleich erfreulicher, von guter, zuweilen grossartiger Harmonie und würdigem Ernst sind die allerdings nicht zahlreichen Kirchenstücke dieser Meister. So steht in Junta's Sammlung eine vierstimmige Marienhymne *Vergine sacra benedetta* von Sebastian Festa (einem Verwandten Costanzo's?). Dass der Componist mit einer Doppelimitation anfängt, mag bemerkt werden; er lässt das contrapunktische Wesen gleich wieder fallen. Aber der wahre Werth liegt in einer eigenthümlichen Zartheit und Innigkeit. Ganz ordentliche Motetten desselben Componisten *Quam pulchra es, Nunc dimittis servum* und *In illo tempore postquam consummati sunt dies* finden sich im ersten Buche der von Andreas de Antiquis 1521 zu Venedig gedruckten Motettensammlung. Dass der Veronese Pre Michael in seiner Motette *Tulerunt Dominum meum* sich als tüchtigen Meister auch im niederländischen Motettenstyle bewährte, haben wir bei früherer Gelegenheit schon bemerkt. In Junta's „Fior de Motetti" kommen einige Stücke im strengeren Kirchenstyle vor, die wohl von Italienern herrühren, die Motetten: *Magnus Sanctus Paulus* von Laurus Patavus (von Padua), *Laudate Dominum omnes gentes* und *Oravi Dominum* von Franciscus Seraphin — sie behaupten dort

ihren Platz neben L'Heritier und anderen niederländischen Meistern. Wären die Arbeiten von Philippus de Primis aus Fano nicht in dem siebenfach versperrten päpstlichen Capellenarchiv begraben, so würden wir an ihm einen ganz niederländisch gebildeten Italiener und Contrapunktisten aus dem ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts, also vor Costanzo Festa, kennen lernen. Spataro's Aeusserung über Philipp's Messe *Pour tant ce mon* lässt darüber keinen Zweifel.

Petrucci hat in seine Sammlung Lamentationen eine Composition von Tromboncino aufgenommen, die, wenigstens was einfache Grossartigkeit betrifft, gegen ähnliche niederländische Stücke, z. B. die Lamentationen von Pierre de la Rue, kaum zurückstehen, wenn auch der niederländische Meister seinen Tonstoff ganz anders zu handhaben weiss. Noch merkwürdiger ist eine *Passio sacra nostri redemtoris* (ebenfalls in der eben erwähnten Sammlung) von Francesco d'Ana, und also wohl für die Feier des Charfreitags in der Marcuskirche componirt. Es liegt in diesen einfachen Harmonieen — man möge in's Himmelsnamen sagen: es seien blosse Falsibordoni — eine ganz eigene ergreifende Majestät, ein Zug tiefer Trauer, und wie gegen das *Consummatum est* hin der Chor immer nur kurze Absätze, wie zagend und stockend, singt und zuletzt jeden Accord in einer Fermate feierlich austönen lässt, ist so tief empfunden, dass die Wirkung in der trotz Goldglanz und Mosaiken düstern Marcuskirche eine sehr bedeutende gewesen sein muss.

Die künstlerische Seite dieser Schule ist nach solchen Vorlagen wohl nicht weiter wegzuleugnen oder zu ignoriren. Und was ihre Musikgelehrtheit betrifft, so liegen ähnliche Proben vor. Von Lodovico Fogliano zu schweigen, man lese nur was z. B. Giovanni del Lago aus Venedig (am 15. Sept. 1533) an einen Fra Nazaro schrieb, als es sich um eine schwierige Frage der Mensurirung handelte: „Ma il mio precettore Messer Giovan Battista Zesso Padoano voleva, che non solamente la nota perfetta assumesse imperfezione, ma anchora la imperfetta, la quale contiene numero perfetto, come la lunga et la massima in questi segni ut hic ⨀ ◯, et altri simili.“ Also befassten sich diese vermeinten „Naturalisten“ auch mit den profundesten Problemen der damaligen Musiklehre. Dergleichen war aber keine Kost für „Dilettanten“, die zu allen Zeiten nur das bequem Zugängliche, den mühelosen Genuss geliebt und gesucht haben. Und wie die feine, geist- und geschmackvolle Gesellschaft Italiens diese Künstler schätzte, beweist das begeisterte Lob, welches Castiglione dem Marco Cara spendet.[1]) Zugleich aber ist gerade

1) Er sagt im „Cortigiano“ (nachdem von Bido's leidenschaftlichem Gesangsvortrage die Rede gewesen): „Ne men commove nel suo cantar

hier ganz auffallend und in sehr lehrreicher Weise zu erkennen, welchen Werth für die Förderung kunstwürdiger Musik die gründliche niederländische Kunst mit ihrer auf contrapunktischer Ausarbeitung basirten Schulung hatte, mit ihren „Obligos", welche bewältigen zu lernen dem Componisten eine so feste Meisterhand gab. Mit aller ihrer Mensuralgelehrtheit und scrupulösen mathematischen Abwägung der Intervallverhältnisse nach antiker und neuer Theorie und all' ihrer Kenntniss der Kirchentöne waren und blieben die Lodovico Fogliano, die Zesso u. s. w. doch nur, wie gesagt, sehr mässige Contrapunktisten, und demzufolge fehlt es ihren Sätzen an fest und sicher auftretender Kraft, an den sinnreichen Wechselbeziehungen der Stimmen unter einander mit Rede und Gegenrede, Frage und Antwort, welche dem Satze erst die organische Bildung eines festgefügten Körpers, Zusammenhang, inneres Leben verleihen.

Von der Frottolensammlung Petrucci's kamen im Jahre 1504 die ersten vier Bücher heraus, das fünfte und sechste Buch 1505, das siebente, achte und neunte 1508. Der Titel lautet kurz: „Frottole, libro primo, libro secondo" u. s. w.; nur das vierte Buch hat den umfassenderen: „Strambotti, Ode, Frottole, Sonetti, et modo de cantar versi latini et capituli" und unterscheidet diese Dichtarten auch in seinem Index. Es kommen derlei Stücke aber auch in den übrigen Büchern vor. Die Sammlung umfasst im Ganzen gegen 900 Nummern.[1]) Die Componisten gehören, soweit ihre Heimat angegeben oder sonst bekannt ist, Oberitalien an. Marco Cara, Bartholomäus Tromboncinus oder Trumboncinus, Micchiel Pesentus, Georgius della Porta, Peregrinus Cesena, Johannes Brocchus, alle sechs Veronesen und durch den gelegentlichen Beisatz „Veronensis" als solche bezeichnet — Antonius Capreolus Brixiensis (von

il nostro Marchetto Caro, ma con più molle harmonia che per una via placida et piena di flebile dolcezza intenerisce et penetra le anime, imprimendo in esse soavemente una dillettevole passione. — — Eccovi nella pittura sono eccellentissimi Leonardo Vincio, il Mantegna, Rafaello, Michel Angelo, Giorgio da Castelfranco." Nach diesen in einem Athem mit Marco Cara genannten Meistern mag man den Massstab für seine allerdings sehr übertriebene Werthschätzung nehmen.

1) Schmid bringt in seinem „Ottaviano dei Petrucci" ein vollständiges Inhaltsverzeichniss, in dem nur kleine Versehen zu berichtigen wären, z. B. setzt er beim ersten Buche zur Frottole Folio 16 „ayme che doglia è questa" den Namen Marco Cara, da sie doch dem „Joannes Brocchus Vero" (Veronensis) angehört; er schreibt Philippus de Luprano statt de Lurano. Bei Becker (Die Tonwerke des XVI. und XVII. Jahrhunderts S. 247 und 248) ist die Namensangabe ungenau, z. B. Anna statt Ana, P. Aron statt Aron, E. Lapicida statt Rasmo. Francesco d'Ana kommt in Winterfeld's „Johannes Gabrieli" 1. Band Seite 199, in Folge eines Lese- oder Schreibfehlers als Fransesco Davo vor. Er war seit 20. August 1490 Organist der zweiten Orgel in S. Marco.

Brescia), Honophrius Antenoreus, Nicola Patavinus, Nicolo Pifaro Patavinus, A. Stringarius, alle vier aus Padua — Rossinus Mantuanus (von Mantua), Pietro de Lode oder de Lodi (aus der genannten Stadt), Lodovico Milanese (aus Mailand), Andreas de Antiquis Venetus und Francesco Ana oder d'Ana, auch Organista Venetus genannt, zu denen als Venezianer jedenfalls noch beizufügen sind: P. Zanin Bisan (nach dem mundartlichen Z, — Schmid ergänzt Bisan mit „Byzantinus" — damals hatte aber Venedig mit Byzanz nichts mehr zu thun; sollte es nicht Pisano oder Pisani sein? Zanin ist wohl venezianisch für Gianni), Philippus de Lurano.[1]) Ob jener Aron, von dem im fünften Buche ein nicht sonderlich bedeutendes Stück *Io non posso più durare* vorkommt, der gelehrte Pietro Aron ist, bleibt mehr als zweifelhaft (ist Aron's Geburtsjahr 1489 oder 1490, wie Fétis aus wohl zu beachtenden Gründen glaubt, so hätte er das Stück mit 15 oder 17 Jahren componirt, was bei dem damaligen weitläufigen und langsamen Gange der Musikausbildung wenig glaublich ist). Lodovico Fogliano gehört bekanntlich Modena an, G. B. Zesso oder Gesso, stammt, wie uns jener Brief seines Zöglings Joh. del Lago belehrt, aus Padua. Zweifelhaft bleibt die Heimat bei Josquin d'Ascanio (vermuthlich einer musikalischen Familie entstammend, wo man Josquin de Près schätzte, oder vielleicht gar des grossen Meisters Pathe?), ferner bei D. Antonio Rigum, Cariteo, A. Demophon, P. Scottus (Venezianer aus der bekannten Buchdruckerfamilie?), Timoteo, Georgius Luppatus, Marcheto, Eneas, Diomedes. Dazu ein E. oder He. Dupré (der eben genannte Eneas?), dem Namen nach Franzose, seiner Compositionsweise nach echter italienischer Frottolist (in dem Stücke *Che si fa cosi*, Buch IX. fol. 36, wird der dreimal wiederholte Liedtenor jedesmal mit derselben Contrapunktirung verbrämt, was kein Niederländer gethan haben würde). Rasmo legitimirt sich dagegen als „Oltremontan" und dürfte wohl kein anderer sein als Lapicida. Compère erscheint ebenfalls als Fremdling unter den Italienern. Jener „Marchetto" mag doch nur wieder Marco Cara sein, den Castiglione „il nostro Marchetto Cara" nennt („il nostro": also lebte er wohl in Urbino). Hierin läge

1) Ich habe über Philipp de Lurano in Venedig selbst Nachforschungen angestellt und danke Herrn Marzio, dem guten Kenner der Alterthümer seiner Vaterstadt, folgende Notiz: „La famiglia Lurano occorre senza alcun dubbio in Veneti documenti, nei quali si trovano citati i nomi Pietro, Angelo e Francesco Lurano. I Lurano sono originali dalla Valtellina o almeno vennero da confini del Tirolo. Di tale famiglia alcuno esercitò l'arte muratoria, altri il notariato qui in Venezia nel Secolo XVI."

abermals ein Beweis, dass Petrucci die Stücke sammelte, nicht aber bestellte. Er bekam Stücke mit der Namensbezeichnung Marchetto, ohne selbst zu wissen, es sei dies kein anderer als der in der Sammlung schon reichlich vertretene Marco Cara. (Von Marchetto de Padua, der im 14. Jahrhunderte lebte, kann ohnehin hier keine Rede sein).

In der Sammlung, welche 1526 durch Jacob Junta in Rom unter dem Titel herausgegeben wurde „Canzoni, Frottole et Capitoli, da diversi eccellentissimi musici compositi, nuovamente stampati et corretti, Libro primo, de la croce" (nach der Vignette eines Kreuzes) begegnen wir wiederum dem Marco Cara (M. C.) und dem Marchet (das heisst: nochmals dem Marco Cara), ausserdem aber auch Componisten, die in Petrucci's Sammlung nicht vertreten sind: Sebastian Festa, Fra Ruffin, und der Chiffre F. P., für welche einstweilen die Deutung fehlt. Die ganze Sammlung umfasst übrigens nur 22 Stücke, deren Schreibart im Ganzen den Petrucci'schen Frottolen gleicht. Auffallen könnte es, dass der Mönch Fra Ruffin durch einen Liebesgesang *Non finsi mai d'amarte* vertreten ist. Fra Ruffin declamirt sehr sorgsam und schreibt eine reine Harmonie; übrigens aber könnte sein Liebeslied fast eben so gut einen Bussgesang vorstellen.

Endlich wäre noch ein Anhang weltlicher Stücke eines oder mehrerer Ungenannten bei J. Junta's Fior de Motetti hierher zu rechnen: *Lidia bella puella; O vaghe montanine pastorelle; Dal orto sene vien la vilanella; Che sera che non sera* und *Deh credete donna me.*

Die beiden Druck- und Verlagsorte dieser Sammlungen, Venedig und Rom, bezeichnen zugleich die Städte, in denen von jetzt an die Entwickelung italienischer Tonkunst einen mächtigen Fortgang nahm, und zwar in jeder von ihnen in einer wenn auch im innersten Wesen verwandten, so doch in ihrer Erscheinung wesentlich verschiedenen Weise, in der sich der locale Einfluss Venedigs und Roms in so eigenthümlicher Weise zeigte. In Venedig ein glänzendes Staatswesen, aber vom religiösen Zuge der Zeit durchdrungen und getragen; in Rom der Mittelpunkt der Kirche, aber zugleich eine grossartige politische Thätigkeit einschliessend. Man wird in den Werken der Meister die Einwirkung einer solchen grandiosen Umgebung nicht verkennen, sie hat ihrer Musik ihre eigenste Haltung und Färbung gegeben. Florenz, zwischen jenen beiden Städten in der Mitte gelegen, trat einstweilen zurück, um dann mit dem neuen Jahrhundert, dem Jahre 1600, einen desto grösseren Umschwung, ja eine völlige Reform der Musik zu bewirken.

Der durchgreifende Unterschied aber zwischen der niederländischen und der italienischen Tonkunst (so höchst bedeutend

auch die Einwirkung war, welche anfangs die niederländische Musik auf jene Italiens ausübte, und so zweifellos dann umgekehrt die Musik der Niederländer mannigfach den Einfluss der herangereiften Kunst der Italiener erkennen lässt, so dass sich diese Kunststyle mannigfach kreuzen und wechselseitig bedingen) — dieser Unterschied hat sehr viel Analoges mit dem Architekturwesen nordwärts und südwärts der Alpen. Man beachte es wohl: es ist erstaunlich, wie sich diese geistigen Strömungen wechselseitig erläutern. Jacob Burckhardt in seiner unschätzbaren Fortsetzung der Kugler'schen Geschichte der Baukunst braucht ganz anspruchlos zur Unterscheidung gothisch-oltremontaner Architektur und des italienischen Renaissancebaues einen tiefgreifenden, die Sache am Kern packenden Ausdruck: „organischen Styl" für jene, „Raumstyl" für diese.[1]) Die Musik der Niederländer ist organischer Styl, sie geht darin selbst bis zum Grillenhaften und Eigensinnigen, wenn sie z. B. aus der Formel einer kleinen Notengruppe (*faisant regrets* u. dgl. m.) ganze vielsätzige Messen zu entwickeln unternimmt. Masseneffecte im guten und schlimmen Sinne kennt sie kaum; jede Stimme ist individuell ausgearbeitet und geht ihren eigenen Weg. Die italienische Kunst, je mehr sie sich von der niederländischen losmacht, drängt um so mehr dahin ein Raumstyl zu werden, wo Massen gegen Massen gestellt werden, edle Verhältnisse, die man im Ganzen und Grossen geistig erfassen und überschauen muss, das Wesentliche sind, — sie drängt damit zugleich, ohne es einstweilen selbst auch nur zu ahnen, von der Polyphonie zur Homophonie. So lange sie für Sängerchöre arbeitet, wird gerade dieses Streben mit ein Motiv zur Stimmenhäufung. Wenn im organischen, polyphon-contrapunktischen Style drei und selbst auch nur zwei Stimmen, dass es ja Individuen sind, genügen: so können, wenn es sich um gegeneinandergestellte Tonmassen handelt, nicht mehr drei oder vier oder fünf Stimmen zureichen — es muss Chor gegen Chor singen und jeder Chor sich in je drei, je vier zusammensingenden Stimmen deutlich als ein Gesammtindividuum kenntlich machen. Daher darf er diese seine Stimmen nicht wieder zu sehr in Polyphonie zersplittern, sondern er muss sie mehr homophon, mehr accordmässig zusammenfassen. Der geniale Vater der Renaissancebaukunst Leone Battista Alberti braucht von seiner berühmten Franciscuskirche in Rimini den sehr merkwürdigen Ausdruck „tutta questa musica". Er meint nicht die organisch-constructiv zusammenwirkende Durchbildung der Bautheile, nicht den Inbegriff der einzelnen Bauglieder in ihren dem ganzen dienenden Eigenheiten, sondern den harmo-

1) 4. Band S. 44.

nischen Eindruck der Verhältnisse des Ganzen, den architektonischen Accord, in welchem Säulen, Bogen, Gesimse, kurz alle Theile und Massen des Baues, sofort für den Beschauer wie auf einen Schlag zusammenklingen. Wir werden nun weiterhin sehen, wie nicht allein Palestrina, G. B. Nanini u. A. einlenken, „tutta questa musica" auch da zur Geltung zu bringen, wo es sich um keine Franciscuskirche, sondern wirklich um Musik handelt, und wie diese Richtung, dieser „Raumstyl", der dann freilich im Einzelnen das reichste, feinste Ornament gestattet, bei Johannes Gabrieli und seinen Nachfolgern geradezu die Oberhand gewinnt; sondern wir werden auch sehen, wie schon die in Italien sesshaften Franzosen und Niederländer Willaert, Goudimel, Arcadelt u. A. sofort mit einem Theile ihrer Werke wie unwillkürlich auf diese Bahn gerathen. Und wie nun endlich zuletzt um 1600 der ganze homophon-harmonische Apparat, der sich in diesen achtstimmigen, zwölfstimmigen Chören bis dahin breit auseinandergelegt hatte, gleichsam stenographisch im Generalbass zusammengepackt wird, um ein vorzügliches singendes Individuum mit seiner persönlich-künstlerischen Erscheinung glänzend hervortreten zu lassen, das ist freilich der Beginn einer ganz neuen Aera. Und wenn zwischen der älteren Musik vor 1600 und der neuern nach 1600 ja irgend eine Vermittelung, irgend ein geistiges Band wahrzunehmen ist, so ist es in jener gegen die Homophonie hindrängenden Richtung zu suchen.

Die Venezianische Musikschule und ihre Ausläufer.

Für die Musik ist Venedig (wie für die Malerei und die Baukunst) die Stätte einer reichen und eigenthümlichen Entwickelung geworden. Die Gestalt, welche die Musik dort annahm, wurde besonders für Deutschland an der Grenzscheide des 16. und 17. Jahrhunderts vielfach Muster und Vorbild, und einige der bedeutendsten deutschen Meister, wie Hans Leo Hasler und Heinrich Schütz, haben sich dort ihre musikalische Bildung an Ort und Stelle geholt. Die späteren Niederländer lassen ganz unverkennbar von Venedig ausgegangene Einwirkungen wahrnehmen, und selbst Rom ist davon nicht völlig unberührt geblieben; denn die getheilten correspondirenden Chöre, wo sie im Palestrina-Style vorkommen, scheinen im Wesentlichen die Umbildung einer von Venedig ausgegangenen Anregung im Römischen Sinne zu sein. Im fünfzehnten Jahrhundert aber war Venedig in Sachen der Musik kaum noch auf einem höheren Standpunkte als das übrige Italien, den wesentlichen Umstand noch mit in Anschlag gebracht, dass es sich die Niederländer, wie absichtlich, noch

zu einer Zeit ferne hielt, wo diese Meister mit ihrer Musik alle Welt, auch Rom und Florenz, beherrschten. Jacob Burckhardt charakterisirt Venedigs politisches Verhältniss zu den übrigen Staaten sehr gut also: „Unangreifbar als Stadt, hat es sich von jeher der auswärtigen Verhältnisse nur mit der kühlsten Ueberlegung angenommen, das Parteiwesen des übrigen Italiens fast ignorirt, seine Allianzen nur für vorübergehende Zwecke und um möglichst hohen Preis geschlossen. Der Grundton des Venezianischen Gemüthes war daher der einer stolzen, ja verachtungsvollen Isolirung und folgerichtig einer stärkeren Solidarität im Innern".[1]) Die eigentlichen musikalischen Staatsämter, die Capellmeister- und Organistenstelle bei S. Marco, wurden bis auf Pietro de la Fossis und Francesco d'Ana, genannt Organista Venetus, mit Venetianern besetzt. Als es aber endlich durch ein Machtwort des Dogen Andrea Gritti an dem Niederländer Adrian Willaert aus Brügge einen Meister erhielt, der eine wirklich völlig kunstwürdige Musik — nicht blos mehr oder minder glückliche Versuche und Würfe im Sinne der Frottolisten — mitbrachte, holte es das Versäumte erstaunlich rasch nach und überholte für den Augenblick seine Rivalen Rom und Florenz. Und wie es, in Allem eigenthümlich individuell und nur sich selbst ähnlich, alle Künste nach besonderen Localeinwirkungen eigenthümlich gestaltet hat, verwandelte sich dort, man kann sagen augenblicklich und gleich in dem niederländisch-musikalisch wohlerzogenen Meister Adrian selbst, der niederländische Musikstyl in einen specifisch Venezianischen. Venedigs Musik ist eine Anadyomene, die unerwartet in leuchtender Schönheit dem Meere entsteigt. Jene unermesslich einflussreiche Richtung, die man die Venezianische Schule zu nennen pflegt, erscheint wie auf einen gebietenden Ruf, erreicht in den beiden Gabrieli, in dem Chiozotten Giovanni Croce rasch ihre glänzendste Höhe. Aber ehe sie noch Zeit gehabt hat zu altern und zu welken, wird alle Welt von einer neuen, von Florenz ausgehenden Musikrichtung auf das lebhafteste angeregt, welche, in Venedig mit fast leidenschaftlichem Antheile aufgegriffen, dort die von Florenz überkommenen Anfänge schnell und in staunenswerther Weise zum reifen Kunstwerke klärt und festigt und hier zuerst vor allen andern Orten Krone und Scepter ersiegt, um dann siegreich in die übrige Welt auszugehen. Für die contrapunktische Singemusik älteren Styles musste in Rom ein Palestrina mit seinen Genossen erscheinen und die goldene Zeit der edelsten Musik herbeiführen, um den Glanz der römischen Schule nicht der Venezianischen gegenüber erbleichen zu sehen.

1) Jac. Burckhardt, Die Cultur der Renaissance in Italien S. 65, 66.

Man hat die Eigenthümlichkeiten der Venezianischen Architektur, die berauschende Pracht des Colorits der Venezianischen Maler schon öfter in geistvoller Weise aus den besonderen Verhältnissen Venedigs erklärt; es ist die Aufgabe, den inneren Zusammenhang auch bei der Entwickelung der Musik nachzuweisen, auf welche hier sehr analoge Factoren eingewirkt haben. Wie die Venezianischen Maler mit lichtverklärten Farben gemalt, so haben es die Venezianischen Tonsetzer verstanden, durch die Klangfärbung gegen einander gestellter Chöre, späterhin auch durch Einmischung glänzender Instrumentalmassen wahre Wunder des prachtvollsten Klanges zu bewirken. Die mehrchörigen, von Geigen und Posaunen begleiteten Kirchenstücke Johannes Gabrieli's sind als Musik was etwa Tizian's Assunta als Gemälde ist. Hört man in seinem *in ecclesiis benedicite* die beiden Chöre einander das Hallelujah wie im Wetteifer zurufen, während der eherne Klang der Posaunen glanzvoll auch sein Hallelujah dazwischenschmettert, so fühlt man sich in die goldstrahlende Marcuskirche versetzt und sieht im Geiste den Dogen, die purpurnen Senatoren, die Savj in ihren violetten Talaren, die Bannerträger, die den Flügellöwen flattern lassen, die Trabanten, den ganzen Pomp der Meerbeherrscherin, und man fühlt, welche Wirkung diese Musik in solcher Umgebung gemacht haben muss — einer Umgebung, die so gut mit dazu gehörte wie die gottesdienstliche Pracht der Sixtinischen Capelle zu den Gesängen Palestrina's und Vittoria's. Wer die Venezianische Musik der goldnen Zeit ganz und recht kennen lernen will, der muss auch Venedig kennen, die meerumgebene Wunderstadt mit der marmornen Herrlichkeit ihrer Kirchen und Paläste, mit den zahllos durchschneidenden, von eben so zahllosen, in leichtem Bogenschwunge überspringenden Brücken überwölbten Canälen, mit dem vielverschlungenen Gewirre ihrer Gässchen, den mächtigen Prachträumen des Marcusplatzes und der Piazetta, mit dem bunten Volksgedränge zu Lande und den gleitenden Schiffen jeder Art und Grösse im umfangenden Wasserspiegel, den grossen Kriegsfahrzeugen und Kauffahrern, den Barken der Dalmatiner und Chiozzoten, den schmalen schwarzen Gondeln mit dem blinkenden Blechschnabel, die geisterhaft leise in den engen Canälen vorbeischwimmen oder sich vor der Riva wie Schwalben durchkreuzen — die Wunderstadt, deren Dogen einst stolz den Vermälungsring in das Meer warfen — ein Zeichen ewiger Herrschaft — und dann ihre Flotten aussendeten, Handelsflotten, welche die Schätze des Orients, Kriegsflotten, welche die Herrschaft über botmässig gewordene Königreiche heimbrachten. Jetzt hatt Alles ein Ende; die Republik ist kläglich an Altersschwäche gestorben, die ungeheuern goldschimmernden Säle des

Dogenpalastes stehen öde, die Helden und Staatsmänner, deren Tritt einst hier hallte, liegen als schlafende Steinbilder auf den Grabmälern von S. Giovanni e Paolo, die Paläste Venedigs zerfallen, seine Thürme neigen sich bedenklich, und die ehernen Riesen des Uhrthurmes, welche einst die letzte Stunde der Republik schlugen, lassen noch jetzt als dienstwillige Knechte allstündlich ihre dumpftönende Glocke über die Stadt hindröhnen, zum Zeichen, dass Zeit und Stunde fortgeht.

Die Stadt, die, wie sich ein neuerer Schriftsteller ausdrückt, zu Ende des 15. Jahrhunderts das ,,Schmuckkästchen der Welt" war, die schon im Jahre 1422 eine Bevölkerung von 190,000 Einwohnern zählte, und deren umlaufenden Handel 1423 der sterbende Doge Mocenigo auf zehn Millionen Ducaten anschlug, bot so viel den Niederlanden Analoges (sogar auch selbst noch, dass sie dem widerwilligen Meere abgetrotzt war), dass, wenn wir versucht haben das mächtige Aufblühen der Musik in den Niederlanden aus den Verhältnissen von Land und Leuten zu erklären, die Frage sich unabweisbar aufdringt: warum riefen ähnliche Verhältnisse nicht auch hier ähnliche Folgen hervor? Gleich den Niederländern waren die Venezianer ein unternehmendes Kaufmannsvolk und mit dem Reichthume kehrte bei ihnen das Behagen an der eigenen Existenz ein, die Freude an glänzender Pracht, an Festen und prunkvollen Feierlichkeiten. Der in den Niederlanden so rege Geist der Gemeinschaftlichkeit, der Vergesellschaftung zeigte sich in Venedig in den zahlreichen Brüderschaften, die sich zu den mannigfachsten Zwecken verbanden, und von deren Reichthum, gebildetem Sinne und Kunstgeschmack die herrlichen Brüderschaftshäuser (Scuole) noch heut Zeugniss geben. Zwischen den Niederlanden und Venedig bestand ein reger Verkehr, welchen die Gemeinschaftlichkeit des Handelsbetriebes, der bei glücklicher wechselseitiger Stellung beider Völker zwischen ihnen nicht Rivalität, sondern wechselseitige Hilfleistung zu gemeinsamem, den Gewinn verdoppelnden Zusammenwirken hervorrief, dauernd vermittelte. Venedig entsendete jährlich eine sogenannte Armata di Fiandra. In der Malerei zeigte sich ein merkwürdiger Bildungsaustausch: lernten die ältesten Venezianer von den Flandrern, so wurden umgekehrt die Künstler der höchsten Blütezeit, ein Tizian, ein Tintoret Muster und Vorbilder für Rubens und Vandyk. Für deutsche und niederländische Reisende nach dem Süden und der Levante war Venedig eine wichtige Zwischenstation und der Verkehr hörte gar nie auf. Aber bei allem Verkehre und trotz aller äusserlichen Aehnlichkeiten bestand doch ein tiefgreifender Unterschied zwischen Venedig und seinen Handelsfreunden an der Schelde. Lange Zeit hatte Venedig seinen Schwerpunkt im Osten (wo es sogar Cypern, Morea u. s. w.

seiner Herrschaft unterwarf) und holte sich von dort seine ersten Kunstanregungen. Mit Byzanz stand es in lebhaftem Verkehre, wie sich denn in der älteren monumentalen Kunst Venedigs vielfach Byzantinische Elemente zeigen, Byzanz insbesondere seine Mosaicisten sendete, welche die Goldwände der Marcuskirche mit einer farbigen Bilderwelt bedeckten; aber Musiker und Sänger höherer Ausbildung konnte es nicht senden, denn Byzanz war der unmusikalischeste Ort von der Welt. Die Niederlande aber standen, wie immer, auch schon damals als die nächsten Nachbarn Frankreichs mit dessen Musik, die in Lehre und Uebung auf das Eifrigste betrieben wurde, in unmittelbarer Verbindung. Ferner trug das gesellige Leben und der gesellige Gesang in den Niederlanden ein germanisch-gemüthliches Element in sich, das in Venedig fehlte; denn es fehlt den romanischen Völkern nicht blos in ihren Sprachen das Wort für Gemüthlichkeit, es fehlt ihnen, wenigstens im Allgemeinen, auch die Sache selbst. Gerade jenes gemüthliche, behagliche Wesen förderte aber wie warmer Frühlingssonnenschein das Keimen und Wachsen froher Gesangmusik. In Venedig bereitete sich das strenge Regiment der „Quei in alto", wie die Venezianer vorsichtig ihre Regierung bezeichneten, gleich einem schwül heissen Sciroccohimmel über allen Glanz, alle Festeslust und alle Carnevalstollheit. Die niederländischen Bürger durften laut und ungescheut sprechen wie ihnen um das Herz war, ihre Zusammenkünfte hatten jene aufgeknöpfte, breit behagliche Fröhlichkeit, die uns noch aus den gemalten Schützenfesten und Friedensschmäusen der Rembrandte und van der Helsts anheimelnd anlacht (ganz anders als die prächtigen Hochzeiten zu Cana von Paul Veronese, wo edle, fein und vornehm zurückhaltende Menschen ein glänzendes Staatsfest schmausen). Die engere Häuslichkeit des nordischen Landes, sein rauherer Himmel, der die Menschen näher zusammendrängte, förderte jene häusliche Unterhaltung, bei welcher gemeinsames Musiciren eine so grosse Rolle spielte, jene behaglichen Hausconcerte, deren Abbild uns abermals die niederländischen Maler aufbewahrt haben. Kamen die Edeln Venedigs, wie Sitte war, unter den Bogenhallen von S. Giacometto am Rialto zusammen, so tönte, wie Sabellicus, ein geborener Romagnole, erzählt, kein lautes Reden, sondern nur gedämpftes Summen vieler Stimmen, und der gedachte Autor kann sich nicht genug wundern, wie vorsichtig die Herren ihre Worte abwogen und in Dingen der Politik lieber gar keiner Meinung waren, als einer, die bei den Quei in alto hätte Anstoss erregen können. Der Löwenrachen der Denunzie segrete im Dogenpalaste klaffte und suchte, welchen er verschlinge, und der Rath der Zehn verstand keinen Spass: der edelste Nobile war nicht sicher, auf schwankende

Beschuldigungen hin sein Ende zwischen den Säulen der Piazetta zu finden, wie dort am Morgen des 21. April 1622 zu allgemeinem Entsetzen Antonio Foscarini's Leiche hing. Da hörte freilich alle Gemüthlichkeit auf. Das Venezianische Haus aber war ein Nachbild Venedigs im Kleinen: wie hier das Labyrinth enger Gässchen (Calle, Rughe, Salite) und zum Aufathmen nach der quetschenden Enge der gewaltige Marcusplatz, so dort das Durcheinander von Höfchen, Treppchen, Zimmerchen und mitten darein der saalartige Prachtraum des Portego, in dessen Marmorpracht späterhin die glänzenden musikalischen Akademieen der Vornehmen freilich die passendste Stelle fanden, aber mit ihren geladenen Gästen (den „Pregadi" der Geselligkeit) und ihrer solennen Vorbereitung wieder wie kleine musikalische Staatsfeste und ganz anders aussahen als die häuslich kleinen halbimprovisirten niederländischen Haus- und Familienconcerte. Uebrigens erzählt Christoph Landino, dass in Venedig schon 1364 unter den Auspicien des Dogen eine Art grossen Musikercongresses stattfand („musici, che eran quivi concorsi da tutte le parti"), wobei des Erzählers Oheim, der blinde Francesco von Florenz, aus der Hand des anwesenden Königs von Cypern den Lorbeerkranz empfing.

Höchst merkwürdig ist aber, dass schon um 1400 in Venedig die Ernennung eines neuen Dogen, die Ankunft eines fürstlichen Gastes u. dgl. m. durch für die Gelegenheit eigens gedichtete und componirte Cantaten gefeiert wurde. Es war ceremonielle Staatsmusik. Diesen Charakter glanzvoller Repräsentation der Macht, Pracht und Herrlichkeit Venedigs hat die dortige Musik durchweg beibehalten, auch die anscheinend rein kirchliche. In den Kirchenbildern, den Kirchenbauten findet sich derselbe Zug oft genug: Maria von den drei Königen begrüsst, gleicht einer Venezia triumphans, welcher der Orient huldigend seine Schätze zu Füssen legt; auf Tizian's Pala dei Pesaro bringt diese edle Familie der thronenden h. Jungfrau nicht blos ihre Verehrung dar, sondern führt ihr nicht ohne Ostentation mit wehenden Bannern ihre türkischen Gefangenen vor; Paolo Veronese lässt nach dem Seesiege von Lepanto den ganzen Himmel glanzvoll niedersteigen, um dem Dogen Sebastian Venier Glück zu wünschen, wobei St. Justina, an deren Tage der Sieg erfochten worden, die Ceremonienmeisterin macht; und noch zur Blütenzeit der Allongeperrücken stellt die Familie Barbaro in die Nischen der Kirchenfaçade von S. Maria Zobenigo statt Heiliger die Statuen ihrer Generale und Staatsmänner und bildet daneben ihre Seesiege, sogar die Plane der bezwungenen Festungen im Relief ab. So hatte denn Venedig schon zu Anfang des 15. Jahrhunderts seine Staatscantaten, freilich meist in religiöser Färbung. Aller-

dings schmuggelten sich dabei richtig die unvermeidlichen Niederländer ein, und zwar von Padua her, welches die Republik eben damals (1403) dem Tyrannenhause der Carraresen entrissen und sich unterworfen hatte, und welches sich der neuen Herrscherin vielleicht in dieser Weise ergeben zeigen wollte. Jener Johannes Ciconia von Lüttich, Canonicus von Padua, und Johannes de Lynburgia, wahrscheinlich derselben Lebensstellung angehörend,[1]) haben eine ganze Sammlung solcher Staats- und Festcantaten geliefert unter andern einige zu Ehren Antonio Corario's, Giovan Contarini's, Micchiel Steno's.[2]) An sie schloss sich Christophorus de Monte aus Feltra (im obern Thale der Piave, also ein geborener Unterthan der Republik) mit seinen Cantaten auf Francesco Dandolo und Francesco Foscari,[3]) und Antonius Romanus mit einer Cantate zu Ehren des Dogen Tommaso Mocenigo's und wiederum Francesco Foscari's;[4]) Feragut mit seiner Cantate zur Einführung des Francesco Malipier als Statthalter von Vincenza *Excelsa Civitas Vicentiae gaude et laetare, tanto sponsata sponso.* Das Beispiel von Venedig scheint anregend gewirkt zu haben, denn Antonius Romanus besingt auch den Giovan Francesco Gonzaga,[5]) und Wilhelm Dufay erweist dem Hause der Malatesta

1) Alle diese hier genannten, durch Worttext und Tonsatz überaus merkwürdigen Stücke finden sich in jenem Codex von Piacenza, jetzt Nr. 37 der Bibliothek des philharmonischen Liceums in Bologna. Von Johannes de Lynburgia findet sich eine Motette an St. Anton, den Hauptheiligen Padua's, die mit den Worten beginnt: *Gaude felix Padua.* Es scheint hiernach, dass der Componist in Padua selbst gelebt. Freilich findet sich von ihm auch die Motette: *Martyres Dei incliti Leoni et Carpophore orate semper Christum, deprecamini pro hac urbe Vicencia.* Aber Vicenza fiel Venedig gleichzeitig mit Padua zu.

2) Von mehreren ähnlichen Stücken Ciconia's war schon vorhin die Rede (Seite 146). Von Lynburgia ist die Motette *Congruit mortalibus,* in welcher die Anrede vorkommt: „Patriarcha nobilis Johannes Contarine". Die folgende Motette zu Ehren Anton Corario's (1408—1445) *Salve vere gratialis magne praesul Cardinalis* dürfte Lynburgia angehören.

3) In der Motette *Dominicus a dono* sagt Christoph de Monte von sich selbst: „in Feltro natus Christophorus" u. s. w. wir haben die Stelle oben citirt. Die Motette zu Ehren Francesco Dandolo's beginnt mit den Worten *Plaude decus mundi.* Auch die folgende Motette *Urbs Venetorum* zu Ehren des Dogen Francesco Foscari scheint von ihm zu sein. Im Texte kommt die Jahreszahl vor: „mille quadringentis Domini currentibus annis."

4) In der Motette *O sedes ducalis inclita es Venetorum* kommt die Textesstelle vor: „Thomae sub alis, stirpe Mocinico veniti, tibi tenemur debiti." Zuletzt Dank an Christus für einen solchen Dogen. In der Motette *Carminibus festis musa juvat edere* heisst es weiterhin im Texte: „ dux Venetiarum Franciscus potens, quem Fuscara proles edidit."

5) Von Anton Romanus die Motette *Aurea Flammigeri.* In Dufay's Motette *Basilissa ergo gaude* beginnt der zweite Theil mit den Worten: „Cleophe, clara gestis a tuis de Malatestis in Italia principibus magnis." Dieses Stück, wie die oben erwähnte Motette Dufay's an S. Sebastian

dieselbe Ehre. Auch Brasart hat ein pomphaftes Staatsstück dieser Art zu Ehren eines Papstes geliefert.[1]) Alle diese Motetten oder Cantaten mit lateinischem Texte und in noch schwarzer Notirung sind im herkömmlichen Musikstyle der Zeit, wie ihn die Werke Dufay's u. s. w. zeigen componirt. Die Meister selbst scheinen eine ausgezeichnete Stellung eingenommen zu haben — Feragut's obenerwähnte Cantate schliesst mit den Worten: „musicorum societas praeclara, psallentes eya eya beata nobis gaudia".

Wie gross sowohl die Lust als die Summe natürlichen Talentes für Musik in Venedig war, zeigt ihr wunderbar rasches Emporblühen, als endlich von aussen der Anstoss gegeben und das Vorurtheil der Isolirung überwunden wurde und Venedig sich der allgemeinen Kunstbewegung der Zeit anschloss. Dass es vor Adrian Willaert's Berufung dort an Musik keineswegs fehlte, zeigen die ebenerwähnten Staats- und Festmusiken, es waren aber eben nur Gelegenheitsstücke ohne höhere Bedeutung für die Kunst. Unter den Frottolisten gehört Andreas de Antiquis, Francesco d'Ana und Philippus de Lurano sicher, Padre Zanin Bisano muthmasslich der Stadt selbst, G. B. Zesso, Antonius Stringarius, Honophrius Antenoreus und Nicolo Pifaro der grossen Studirstube Venedigs, dem alten Padua, an. Aron nennt Pre Zanetto, musico Veneto, dem er das Beiwort „il venerabile" gibt, als einen in den Kirchentönen wohlgelehrten Mann und Componisten einer Motette *Multi sunt vocati, pauci electi*. Es ist vermuthlich kein anderer als sein und Spataro's Freund und Correspondent Johannes de Lago.

Jene Staatsmusiken scheinen das 15. Jahrhundert hindurch als löbliche Gewohnheit beibehalten worden zu sein, denn nach 1502, als Anna von Foix mit ihrem Gemal König Wladislaw von Böhmen Venedig besuchte, wurde sie, wie der Berichterstatter Angelo Gabrieli erzählt, neben anderen Ehren und Festlichkeiten ganz vorzüglich durch Musiker und Sänger ergötzt. Als sie den Bucintoro, auf dem ihr der Doge Leonordo Loredan entgegengefahren kam, bestieg, ertönte zu ihrer Begrüssung eine Cantate *(Carmen)* für acht Stimmen, welche der Staatscapellmeister zu San Marco Pietro de la Fossis componirt hatte; darnach entwickelte

um Abwendung der Pest in Mailand beweisen, dass berühmte Musiker wie Dufay, der notorisch in Rom lebte, nicht blos für den Localbedarf arbeiteten.

1) Der zweite Theil der Motette *Magne Deus potentiae* fängt mit den Worten an: „Genus regale (H)esperie, sidus fulgens romane, per totam secli machinam lege divina presidens" (es geht also den Papst an!) „Ytalum totum subiens, hostes expellit undique, hunc sedes exstat Ligurum" u. s. w. Der Tenor hat die Beischrift: „ad longum; iste dicitur primo modo et tempore perfectis, secundo prima pausa non dicitur."

sich auf dem Verdecke des Bucintoro selbst ein feierlicher Tanz. Die Cantate muss gefallen haben, denn die Königin erbat sich und erhielt eine Abschrift derselben, und selbst der sie begleitende Wappenkönig Pierre Choque redet in seinem Berichte davon. (Auch noch später, als Heinrich von Valois Venedig 1574 besuchte, wurde er, schon auf dem Bucintoro, mit Festcantaten *Ecco Venezia* u. s. w. und mit allerhand Festmusiken begrüsst, an denen sich vorzüglich Zarlino als Componist betheiligte. Noch Antonio Lotti componirte 1736 sein vierstimmiges Madrigal *Spirito di Dio,* das sogenannte ,,Madrigale per il bucintoro", eigens für die berühmte Ceremonie der Vermälung des Dogen mit dem adriatischen Meere). Der musikalische Dilettantismus blühte in Venedig reicher als anderswo. Die berühmte, von den Päpsten Julius II. und Leo X. und dem spanischen Königspaare Ferdinand und Isabelle durch Zeichen der Gunst geehrte Cassandra Fedele (geb. 1465, starb als Superiorin des Klosters S. Domenico, 102 Jahre alt im Jahre 1567), von der es heisst, die Fremden hätten in Venedig eher als sie die Marcuskirche aufgesucht, spielte Laute, Viola und Spinett mit grösster Vollkommenheit und war eine unvergleichliche Sängerin. Die Laute war das Instrument der Edelleute (pertinente a vary zentilhominj). Johannes Bellin hat nicht umsonst ein gutes Drittel seiner Engelknaben zu Lautenisten gemacht. Ein Trio von Laute, Schmalgeige und Breitgeige scheint eine in Venedig (wie überhaupt im 15. Jarhundert auch anderwärts in Italien) sehr beliebte Zusammenstellung gewesen zu sein; die Vivarini haben es öfter gemalt.[1]) Ein Capitäl an den Säulen der Arkaden des Dogenpalastes[2]) zeigt einen Lautenschläger und Geiger, denen sechs Kalibane zuhören: Oskar Mothes erblickt[3]) darin ein ,,Symbol der Macht der physischen und moralischen Harmonie, welche selbst die wildesten Naturen zum Guten geneigt macht und zähmt". Dass die Venezianer eine solche Darstellung in den bedeutungsvollen Kreis der Bildwerke an ihrem Staatspalaste aufnahmen, ist bemerkenswerth. Den deutschen treuherzig ungeschlachten Lautenschlägern, wie Hans Judenkunig, gegenüber haben die Venezianischen ordentlich einen Aristokratenzug.[4]) Marco d'Aquila ist ihr Prototyp, neben

1) So auf dem grossen Bilde im linken Querschiffe der Frari, den thronenden S. Marcus mit Heiligen zur Seite und musizirenden Engeln darstellend.

2) Vom zur Seufzerbrücke führenden Canal gezählt, das achte.

3) Geschichte der Baukunst und Bildhauerei Venedigs I S. 273.

4) Albrecht Dürer schrieb aus Venedig an Pirkheimer: „es sind viel artiger Gesellen unter den Wälschen, die sich je länger, je mehr zu mir gesellen, dass es einem am Herzen wohl thut, vernünftige Gelehrte, gute Lautenschläger, Pfeifer, Kunsverständige, sehr edelgemuthe, rechtliche, tugendsame Leute."

ihm zeichneten sich die Venezianer Domenico Bianchini, genannt il Veneziano, Zuan Maria oder Zuanne di Maria (1504 bis 1507 Organist der ersten Orgel in San Marco), Giulio Abondante, genannt il Pestrino als tüchtige Lautenisten aus. In Padua glänzte der berühmte Annibale (auch als Orgelspieler), Giulio Cesare Barbetta, Antonio Rotta (auch trefflicher Cornettist) und Pietro Teghi. Der Stamm vorzüglicher Lautenisten beschränkte sich übrigens nicht auf Venedig und dessen Gebiet, Mailand durfte damit rivalisiren, sein Pietro Paolo Borono, sein Juanambrosio Dalza und Giovanni Giacomo Albuzio sind nicht geringer als die Venezianischen Meister, vor allen aber jener Francesco aus der Familie der Navizziani, der mit dem Namen des „göttlichen" Francesco da Milano bezeichnet wurde, und der, da er auch ausgezeichneter Orgelspieler war, als Organist der Kirche S. Pietro in Castello zu Venedig lebte, so dass er also in gewissem Sinne abermals unter die eigentlich Venezianischen Künstler zählt, so gut wie der Modenese Giulio Segni oder dal Segnal, auch Giulio da Modena genannt, anfänglich Lautenist Papst Clemens VII., von 1530 bis 1533 aber Organist der zweiten Marcusorgel.

Ob Francesco Spinaccino, welcher als der „älteste Lautenist Italiens" namhaft gemacht wird und wahrscheinlich um 1450 zu Fossembrone geboren war (ein Landsmann Pierius Gigas hat ein Gedicht „in laudem Francisci Spinaccini" gedichtet), in Venedig gelebt, ist ungewiss; zwei Bücher seiner „Intabulatura de lauto" wurden wenigstens dort im Jahre 1507 von Petrucci gedruckt.

Die Compositionen dieser Lautenisten, wovon die Venezianischen Druckereien Petrucci's, Girolamo Scotto's u. A. eine grosse Menge veröffentlicht haben, sind allerdings, was die zahlreichen Tänze, wie Paduanen, Correnti, Gagliarde u. s. w. betrifft, eben nur Unterhaltungsmusik. Eine höhere Richtung nehmen aber die sogenannten „Fantasie" — ein Genre, in welchem besonders Marco d'Aquila, Francesco da Milano und Pietro Paolo Borrono ganz tüchtige Musikstücke hinzustellen verstanden haben. Es ist meist ein klangvolles Spiel einfacher Harmoniefolgen, in effectvollen Contrasten gegen einander gestellter Tonmassen, jetzt in den silberhellen hohen Chorden, jetzt in der sonoren Klangfülle der tiefen Chöre, charakteristisch hervortretende Figuren, einfach vorüberschreitende Motive, die, ohne in eine eigentliche thematische Verarbeitung überzugehen, sich eine Weile geltend machen, bis sie neuen Accordverkettungen oder einem neuen Thema weichen — Fragmente feierlicher Choralmelodie, denen buntere, raschere Figuren folgen — aufsteigende Bassgänge oder einzelne glockenhaft anschlagende Basstöne, stellenweise auch

wohl fugirte, aber wieder nur mehr skizzirte als voll ausgeführte Einsätze und Engführungen: das ist der gemeinsame Charakter dieser Lautenphantasieen, die man (die Beschaffenheit des Instrumentes, für das sie bestimmt waren, im Auge behalten) als in ihrer Art meisterhafte Compositionen bezeichnen darf. Es sind wahre Phantasieen. Was sie zusammenhält, ist nicht die thematische Durchführung eines Grundmotives, nicht eine symmetrisch geordnete Wiederkehr einzelner Partieen nach einem wohlgeordneten modulatorischen Schema — es ist die Einheit der Stimmung, der ungezwungene Uebergang von Motiv zu Motiv, welcher das an sich Verschiedenartige in der gleichen, Alles vermittelnden und ausgleichenden Beleuchtung erscheinen lässt. Die Sätze sind polyphon gedacht, in der Tabulirung, wo die rhythmischen Bewegungen eben nur angedeutet sind und für Mittelstimmen und Bass geradezu errathen werden müssen, sehen die Sachen oft aus wie ein Gefüge zerrissener Accorde; sieht man näher zu, so bemerkt man, wie sich die Mittelstimmen zu charakteristisch geführten Gängen zusammenbinden, wie Bässe in festen Schritten ihren Weg gehen[1]) und wie die Anlage des Tonsatzes entschieden an die spätern Orgeltoccate Merulo's erinnert, das bunte Laufwerk der letztern abgerechnet, welches der Technik der Laute nicht handlich gewesen wäre. Es sind wirkliche Kunstwerke. Manche Phantasieen Marco d'Aquila's und Francesco's da Milano machen einen nahezu grossartig-prachtvollen Eindruck.

1) Giulio Cesare Barbetta überschreibt einmal ausdrücklich *Fantasia a tre voci* und exponirt das Stück fugenmässig:



War die Lautentabulatur auch die mechanischeste der Notirungsarten, so erforderte sie in anderem Sinne mehr Eindringen in den Sinn des Tonstückes als jede andere. Der Spieler musste förmlich zu errathen wissen, welche Noten auszuhalten, welche zu binden, welche kurz abzustossen seien, um dem Tonbilde des Componisten gerecht zu werden, den Gang einer jeden einzelnen Stimme und den Zusammenhang des Ganzen klar hervortreten zu lassen.

Zuweilen kommt auch wohl unter den Phantasieen etwas Besonderes, eine Tonmalerei und dgl. vor. Francesco da Milano hat das Tongemälde einer Schlacht (la Bataglia) für die Laute componirt, welche der Drucker Francesco Marcolini (1536) auf dem Titel als „cosa belissima" bezeichnet. (Dieses Stück ist nicht das einzige seiner Art, Aehnliches findet sich in dem Lautenwerke „Tabulaturbuch vff die Lauten von mancherley lieplicher italienischer Dantzliedern sampt dem vogelgsang vnd der Feldschlacht vss welscher tabulatur flyssig in Thutsche gesetzt — Getruckt zu Zyrich by Rudolff Wyssenbach Formschnyder. Im 1550 Jahr.")[1]) Ein gewisser Vincenzo Bernia, von dem Stücke im Thesaurus des Besardus vorkommen, und der, wenn vielleicht selbst kein Venezianer, doch wenigstens der Schule angehört, hat Lautenstücke gesetzt, welche direct an ähnliche Probleme der berühmten Organisten erinnern, eine *Toccata cromatica* wie Frescobaldi, ein *Ricercar super ut re mi fa sol la* wie Froberger — daneben einen harmlosen Spass *Gallus et gallina*. Die Laute mit dem sonoren Silberklang ihrer Saitenchöre hatte damals noch entschieden den Vorrang vor dem noch schwächlichen Claviere. Die Venezianischen Maler haben Lautenspieler und Lautenspielereien mit einer Art Vorliebe gemalt, oft prächtige Köpfe und Gestalten.

Die Venezianische Musik, die eine Zukunft zu erleben hatte, entwickelte sich in dem Nationalheiligthume der Marcuskirche. In einem mit so überschwenglichem Luxus an Marmor und Gold ausgestatteten Tempel sollte entsprechend reicher Gesang ertönen, und wirklich wird in einer unter dem Dogen Michel Steno am 18. Februar 1403 ergangenen Verordnung hervorgehoben: „es gereiche dem Staate zur Ehre, wenn S. Marco, die vornehmste Kirche der Stadt, auch einen ausgezeichneten Sängerchor besitze". Daher sollen, heisst es weiter, acht Knaben aus Venedig aufge-

1) Enthält 33 Nummern. Exemplar in der k. k, Hofbibliothek zu Wien. Der Vogelgesang und die Feldschlacht kommen, wie wir wissen, auch motettenweise gesetzt bei den Niederländern vor. Der berühmte französische Lautenist und Hofmusiker Ludwig XIV. de St. Luc hat eine Menge kleiner Charakterstücke für die Laute componirt, welche den ähnlichen Clavierstücken François Couperin's sehr verwandt sind.

nommen und von den Sängern der Kirche im Gesange wohl und sorgfältig unterrichtet, von den Procuratoren aber für ihren Unterhalt mit monatlich einem Ducaten für den Kopf, bei dem Austritte eines Knaben aber auch wieder durch die Procuratoren selbst für die Aufnahme eines neuen Schülers gesorgt werden. Das exclusive Venezianische Wesen sprach sich auch wieder in dieser Verordnung aus: die Knaben sollten aus Venedig sein, nur rücksichtlich eines schon im Chore befindlichen, ganz besonders schön singenden Knaben aus Montona wurde eine Ausnahme gestattet. Die Anstellung des Organisten war eine Staatsangelegenheit — so heisst es unterm 14. Juli 1541 in den Acten der Procuratoren: „dopo molta discordia i procuratori, Doge essendo Pietro Lando, fatta la solita prova di molti suonatori elessero: Mistro Jachet, Fiammingo, Organistam organi minoris." Diese „gewohnte Probe" war eine strenge Prüfung, der sich die Candidaten für die Organistenstelle von S. Marco vor den Procuratoren unterziehen mussten und wofür eine eigene amtliche Instruction bestand. Man schlug ein Buch a Capella (also mit mehrstimmigen Gesängen) auf gut Glück auf, und der Candidat musste den aufgeschlagenen Gesang regelmässig ausführen, „ohne die Stimmen zu verwirren, und so als ob vier Sänger mit einander sängen".[1]) Dann musste der Sänger einen durch Aufschlagen eines Cantionales herausgegriffenen Cantus firmus nach einander in vierstimmigen Sätzen zum Discant, Alt, Tenor und Bass machen und mit fugirten Gegenstimmen, nicht blos mit einfacher Begleitung, durchführen. Endlich sangen die Sänger einen Satz a Capella, den der Candidat zu begleiten und zu beantworten hatte, und zwar sowohl im ursprünglichen Tone als in Transponirungen. „Diese Stücke", schliesst die Instruction, „aus dem Stegreife ausgeführt, geben Zeugniss für die Fähigkeit des Organisten, wenn er sie gutmacht."

Die urkundlich beglaubten Nachrichten über die Musik in S. Marco, die religiöse Staatsmusik im Staatsheiligthume, reichen bis 1318 zurück, in welchem Jahre Mistro Zucchetto als Organist genannt wird. Ihm folgte Francesco da Pesaro (1336, ein Pesarese?), Giandomenico Dattolo (1369), Pre Andrea di S. Silvestro (1375), Jeannino Tajapetra (1379), die Servitenmönche Antonio und Filipino (1389) und Fra Filipo, dann der Eremitane Giacomo (1397), Mistro Zuanne (1407), Mistro Bernardino (1419), Bernardino da Stefanino Murer (1445) und Bartolomeo di Battista de Vielmis (1459), dem am 20. August 1490 als zweiter Organist jener öfter genannte Franciscus Ana oder Dana, genannt Organista Venetus, beigegeben wurde.

1) Da die Stimmen in solchen Büchern in getrennten Parten geschrieben waren, so war schon diese erste Probe nichts weniger als leicht.

Dass die andern Kirchen Venedigs (wenigstens die grösseren) ihre eigenen Organisten hatten, zeigt der Umstand, dass schon 1444 ein Colombo als Organist von S. Giorgio maggiore genannt wird.[1]) Mit Ausnahme Francesco d'Ana's kennen wir von all diesen Musikern nicht mehr als die blanken Namen, und allenfalls, dass sie nach der Zeit Weise nicht blos Orgelspieler, sondern auch Orgelbauer waren, wie denn Meister Zucchetto 1316 für Reparatur der schadhaft gewordenen Marcusorgel von den Procuratoren eine Zahlung von 10 Ducaten erhielt.[2])

Von den Eigenheiten des Venezianischen Kirchengesanges erfahren wir Einzelnes gelegentlich durch Franchinus Gafor, z. B. dass die Sänger alle Gesänge im Unison schlossen (was insofern von Bedeutung ist, als es erkennen lässt, dass improvisirte Contrapunkte im Gebrauche waren), und dass, in dem glänzenden und üppigen Venedig sonderbar genug, die Gesänge einen eigenthümlich klagenden, weinerlichen Ausdruck hatten.[3])

Der Gründer der eigentlichen Venezianischen Schule, welche der Welt eine Reihe höchst bedeutender Künstler zu schenken bestimmt war, ist Adrian Willaert oder, wie man auch wohl der italienischen Orthographie zu Liebe seinen Namen schrieb, Vuigliart oder Vigliart. Er war um 1490 zu Brügge geboren.[4]) Sein Vater Dionys Willaert bestimmte ihn für die Rechtsgelehrsamkeit und sendete ihn nach Paris. Hier sagte er aber der Jurisprudenz Lebewohl, um sich bei einem tüchtigen Meister, es ist ungewiss ob Josquin oder Mouton, zum Musiker zu bilden; doch erinnerte er sich noch als Greis gerne seiner juridischen Studien, ,,quando mi diedi al studio delle legge imperiali". Zu seinen früheren Werken gehört jedenfalls eine in den ,,Motetti della Corona" gedruckte sechsstimmige Motette *Verbum bonum et suave*, eine schon ganz meisterhafte Arbeit, noch völlig im Style der ähnlichen grossen Motetten Josquin's — so meisterhaft und

1) Caffi II S. 11

2) 8. Zugno 1316: Contati ducati dieci a mistro Zucchetto per aver conzato gli organi di detta chiesa, ch' eran guasti.

3) Omnis cantilena debet finiri vel terminari in concordantia perfecta, videlicet aut in unisono, ut Venetis mos fuit, aut in octava (Franchinus Gafor, Pract. Mus. III. 3) — — ut quum de amoris vel mortis petitione aut quavis lamentatione fuerint verba, flebiles pro posse sonos, ut Veneti solent, pronuntiet. (a. a. O. III. 15).

4) Gegen diese, bisher allgemein geglaubte Annahme tritt Edmond van der Straeten in seinem Buche „la musique aux pays-bas," Seite 248—256 auf. Nicht Brügge sei Willaert's Geburtsort, sondern, nach dem unverwerflichen Zeugnisse Jacob's de Meyere, eines Zeitgenossen, Roulers (Rousselaere). Der von Fétis zusammengestellte Stammbaum beweise nicht das Mindeste u. s. w. Man möge die gründliche, und sehr beachtenswerthe Auseinandersetzung in v. d. Straeten's Buche selbst nachlesen.

so Josquin'sch, dass Adrian bei seiner Ankunft in Rom das Werk in der päpstlichen Capelle unter Josquin's Namen als beliebte und bewunderte Composition singen hörte, als er nun aber sein Eigenthum wie billig reclamirte, es sofort für immer bei Seite gelegt sah, weil die päpstlichen Sänger ihren Verdruss nicht verwinden konnten, die Composition eines ihnen unbekannten eben erst aus Flandern angekommenen Tonsetzers für ein Werk des grossen Josquin gehalten zu haben.[1]) Besser scheint der Doge Andrea Gritti — es ist derselbe, dessen prächtiges Grabmonument in St. Francesco della Vigna steht — Adrian's Tüchtigkeit gekannt zu haben. Im Jahre 1491 war die Capellmeisterstelle bei S. Marco, die hernach für eine der „musikalischen Grosswürden" galt, gegründet und mit Decret vom 31. August desselben Jahres dem Pietro de la Fossis verliehen worden, dem Namen nach ein Venezianer. Pietro starb, nachdem er die letzten Jahre seines Lebens so kränklich gewesen, dass ihm am 10. October 1525, „ne ecclesia et clerici, qui discunt canere, patiantur ob infirmitatem praefati Magistri Petri", die Procuratoren den Capellsänger Pietro Lupato als Gehilfen bis zur Genesung („usquequo praefatus Magister Petrus sanus fuerit") beigaben. Aber Petrus genas nicht wieder. Die Procuratoren Aluise Paschalico, Antonio Capello und Vittore Grimani dachten die erledigte Stelle dem seitherigen Stellvertreter Lupato zu. Der Doge sprach ein Machtwort dazwischen. Er war ein Mann, der das fremde Verdienst zu schätzen und seine Leute mit richtigem Blicke auszuwählen wusste — er ist es, der 1523 den Architekten und Bildhauer Jacob Sansovino warb, welchem Venedig eine ganze Zahl seiner berühmtest gewordenen Prachtgebäude dankt (Palast Corner de Ca Grande, die Bibliothek und Logietta auf dem kleinen Marcusplatz, die Zecca u. s. w.). Gritti liess die Procuratoren wissen, er wünsche Adrian Willaert, obwohl derselbe gar nicht in Venedig anwesend war[2]) („absentem" wie sein Anstellungsdecret sagt). Am 12. Dezember 1527 erfolgte, wohl nicht ohne Verdruss der Procuratoren, die Ernennung, welche für Venedig so herrliche Früchte tragen sollte. Pietro de Lupato wurde für seine getäuschte Hoffnung wenigstens mit einer Gehalterhöhung entschädigt.

Was man an Adrian gewonnen, zeigte sich bald. Die

1) Zarlino, der die Geschichte aus dem Munde seines ehrwürdigen Lehrers hatte, macht dazu einige für die päpstlichen Sänger wenig schmeichelhafte Bemerkungen.

2) Ehe Willaert nach Venedig kam, war er Sänger in den Diensten des Königs von Ungarn. Jacques de Meyere (Res flandricae, 1531) sagt: „Adrianus Vuillardus, Rosilaria oriundus, cantor regis Ungariae." Es ist aber ungewiss, ob er unmittelbar von dort nach Venedig berufen wurde.

Vespern in S. Marco wurden berühmt, und der Buchdrucker Antonio Gardane in Venedig gab einer 1542 von ihm publicirten und dem Marco Trivisano gewidmeten Sammlung den etwas lärmenden Titel: Cantus Adriani Willaert, musicorum omnium qui hactenus et nostro et majorum aevo floruerint longe ac sine controversia principis celeberrimi et in praesenti illustrissimae Reipublicae Venetiarum in aede Diui Marci Capelle Rectoris quam eminentissimi Musicorum sex vocum, quae vulgo Motecta dicuntur u. s. w., und Andrea Calmo, ein Zeitgenosse, nennt Willaert's Compositionen „trinkbares Gold" (aurum potobile). Willaert ist für die Musik einer jener grossen Epochemänner, an deren Namen sich eine ganze grosse reiche Kunstblüte knüpft, zu welcher sie mit starker Hand den Weg gebahnt. Sein Name ist (gleich dem Josquin's, Orlando Lasso's, Palestrina's) dem in der älteren Musikgeschichte auch nur ganz oberflächlich Bewanderten bekannt. Denn auch hier gilt das Dichterwort, dass Namen verklingen und Vergessenheit ihre nachtenden Schwingen über ganze Geschlechter ausbreitet, aber die Häupter der Fürsten erhellet glänzen als die ragenden Gipfel der Welt. Adrian Willaert steht bei seinem Anfange gerade dort, wo Josquin geendet, gerade wie Mouton, wie Anton de Fevin und die übrigen grossen Meister der Zeit, welche aus Josquin's Händen das Vermächtniss der von ihm gebildeten Kunst fertig übernahmen. Aber wenn Mouton dieses Vermächtniss treu bewahrte und verwaltete, so liess sich Willaert daran keineswegs genügen: er suchte und fand Pfade, die weiter führten. Darum steht er über Mouton und den Andern.

Dass eine auf eine zufällige architektonische Eigenthümlichkeit der Marcuskirche gegründete venezianische Uebung ihn auf einen folgenreichen Gedanken brachte, zeigt den Blick des Genies. Wir erinnern uns, dass Chöre in Wechselgesang schon in der allerersten christlichen Kirche im Gebrauche waren, ja schon die hebräischen Psalmen deuten mit ihrem Parallelismus auf zwei einander antwortende Chöre. Der Ambrosianische Lobgesang ist sichtlich darauf berechnet und im rituellen Gesange sind „Versus" und „Responsio" gleichsam ein Rest davon. Als die kunstvolle Contrapunktik entstand, bei der sich die Nebenstimmen um den Tenor, ihren Herrn und Beherrscher, schaarten und drängten, wie in der gleichzeitigen Kriegskunst die lehenstreuen Mannen um den geharnischten Ritter und Lehensherrn, der beritten aus ihrer bewaffneten Schaar hervorragte — damals wo es vor Allem galt erst eine zusammenstimmende Einheit herzustellen, fiel es niemandem ein, diese Einheit gleich wieder durch getheilte Doppelchöre zu zerreissen. Man findet von solchen nirgend auch nur die Spur. Wo man Stimmen in grösserer Zahl in Bewegung

setzte, bildeten sie alle zusammen eine einzige Gruppe, wie die Beispiele bei Brumel, Jacotin u. A. zeigen. Auch Willaert hat Sätze dieses Styls componirt, wie jenes sechsstimmige *Verbum bonum,* wie seine schöne auch sechsstimmige Motette *Enixa est puerpera,*[1]) das Buch sechsstimmiger Motetten das Gardano druckte[2]) u. a. m. In der nach Byzantinischer Bauweise angelegten Marcuskirche gliedert sich der verlängerte östliche Kreuzarm in drei Absiden, deren grosse, mittlere, den Hauptaltar enthält, während rechts und links in der Höhe der kleineren Seitenabsiden, in gleicher Flucht mit dem Schiffe, also einander gegenüberblickend zwei Musikgalerieen mit zwei Orgeln angebracht sind, für welche seit 1490 ein „Maestro del organo primo und del organo secondo" bestellt war. Responsorien mögen schon damals mit wechselnder Begleitung der beiden Orgeln auf den beiden Musikchören gesungen worden sein. Wie nahe lag der Gedanke — und doch hatte ihn erst Willaert — Chöre in gearbeiteten contrapunktischen Sätzen mit dem Zauber der Polyphonie von den beiden Tribunen aus im Wechselgesange einander antworten, bei bedeutenden Textesstellen, bei Abschlüssen aber mit reichstem Vollklange zusammensingen zu lassen. Die thatsächliche räumliche Trennung der Singenden machte dieses sinnreiche Spiel dem Hörer auf das deutlichste bemerkbar, und wir dürfen nicht zweifeln, dass die Wirkung eine ausserordentliche und das Entzücken der Venezianer gross war. Getheilte Doppelchöre, Motetten und selbst Symphonieen „in Echo" wurden hinfort ein Wahrzeichen Venezianischer Tonkunst. Fra Valerio Bona, Capellmeister von S. Fermo maggiore in Verona, gab 1614 bei Giacomo Vincenti in Venedig heraus „Sei Canzoni italiane da Sonare, concertate à doi Chori in Echo,"[3]) und selbst noch Burney bekam eine in dieser Art angelegte Symphonie Galuppi's zu hören. Die italischen Aesthetiker und Musiklehrer fanden nun „Chori spezzati" und „Chori a sbattimento de' voci" u. s. w. zu benennen. Auch in Rom achtete man auf diese prächtige Anordnung (so dass schon Goudimel und hernach auch Palestrina Stücke solcher Art componirten) und in Deutschland ohnehin, wo man sich nicht blos orientalische Gewürze, sondern auch geistige Anregungen aus Venedig holte. Dass in der vielkuppeligen Marcuskirche voll geheimnissvoll dämmernder Winkel und Ecken und beschlossener

1) Cant. ultra centum (Augsburg, Kriesstein 1540) N. 5.

2) In der Wiener Hofbibliothek A. N. 35 D. 36.

3) Die Bassstimme (leider nicht mehr) in der Prager Universitätsbibliothek. In der an Signor Cesare Castagna gerichteten Vorrede rühmt Bona das Musiktalent seines Zöglings Fra Raffaelo, Sohnes des Signor Cesare, und sagt: diese Canzonen seien componirt „per introdottione del figlio suo al Violino."

Räume nicht ein Chor, sondern Chöre sangen, schien dort sicherlich das dem Orte ganz und gar Angemessenene.

Willaert's eminenter Geist zeigt sich auch darin, dass er mit dem gefundenen Schatze klug haushielt, nicht verschwenderisch um sich warf. Der Reichthum sollte dem Zuhörer imponiren, keineswegs aber ihn verwirren. Der Meister, welcher den künstlichsten Künstlichkeiten des Tonsatzes gerecht zu werden vermochte, strebte hier vor Allem nach Klarheit, Fasslichkeit, ja gelegentlich selbst auch nach einer Einfachheit, die kaum grösser sein könnte, als z. B. in dem im ersten Theile des Montanus-Neuber'schen Thesaurus gedruckten zweichörigen *Magnificat sexti toni*. Die Chöre antworten einander in kurzen Sätzen, zum Theile als förmliches Echo, der Tonsatz bewegt sich fast nur Note gegen Note in schönen klangvollen Harmonieen — es ist ein zu kunstvoller Schönheit veredeltes Psalmodiren. In den eigentlichen Psalmen zu zwei Chören (wovon das oben genannte Werk auch einige bewahrt) lässt sich Willaert schon auf künstlicheres, motettenartiges Tongewebe ein, aber auch hier Alles verhältnissmässig einfach und von klarer Durchsichtigkeit.[1]) Die nachahmenden Eintritte der Stimmen werden bei dem knappen Masse der Wechselsätzchen enge zusammengedrängt, die Figurationen einfach und edel gestaltet, die Declamation sehr sorgsam, zum Theile syllabisch behandelt. Alles dieses zusammen gibt einen Eindruck, durch den man sich ganz erstaunlich an den Palestrinastyl erinnert fühlt, wie denn der römische Meister in seinen berühmten zweichörigen Motetten (im dritten Buche der 1585 zu Venedig gedruckten Sammlung) sich auch wirklich ganz auf den Pfaden hält, die ihm der ehrwürdige niederländisch-venezianische Meister gebahnt, wenn er auch den Tonsatz im Einzelnen reicher bildet. Zarlino nennt als gepriesene Werke Willaert's die Psalmen *Confitebor tibi, Laudate pueri, Lauda Jerusalem, De profundis, Memento Domine,* insbesondere aber auch ein *Magnificat* für drei Chöre.

In den Motetten zu vier, fünf und sechs Stimmen bleibt

1) Das Zeugniss Zarlino's über diese ganze Kunstweise ist bedeutend und wichtig. Er sagt: „Accaderà alle volte, di comporre alcuni Salmi in una maniera, che si chiama Choro spezzato, i quali si sogliono cantare in Venezia ne i vesperi et altre hore delle feste solenni — — et li Chori si cantano hora una hora l'altro a vicenda et alcune volte tutti insieme, massimamente nel fine. — Avvertirà il compositore di fare in tal maniera la composizione, che ogni choro sia consonante, cioè che le parti di un Choro siano ordinate in tal modo, quanto fussero composte a quattro voci semplici, senza considerare gli altri chori. — — Questo avvertimento non è da sprezzare — et fu ritrovato dall eccellentissimo Adriano. (Instit. harm. III. 66). Die letzten Worte deuten an, dass Adrian eine schon vorgefundene Praxis aufgriff und kunstwürdig gestaltete.

Willaert der tüchtige, echt niederländische Meister, der er von Haus aus war. Venedig scheint aber doch auch hier nicht ganz ohne Einfluss geblieben zu sein. Viele Motetten Willaert's haben neben einem durchgehenden Zuge von Ernst, Grösse und Tiefe etwas Strengflüssiges, sie möchten vielleicht aus der vorvenezianischen Zeit des Meisters herstammen, oder aus seinen ersten Jahren in Venedig; denn die Motette zu Ehren des h. Marcus *Quasi unus ex paradisi fluminibus,*[1]) die ganz diesen Charakter trägt, dürfte doch wohl erst in Venedig entstanden sein. Vergleicht man damit die in der Stimmung sehr ähnliche zu Ehren der h. Lucia *In patienta tua,*[2]) so erstaunt man über den Duft von Schönheit, der sich über die strengen, ernsten Formen gebreitet hat. So gehört auch das *Pater Noster* und *Ave Maria*[3]) zu dem nicht blos kirchlich Würdigsten, sondern auch Innigsten und Schönsten, was es aus jener reichen Zeit geben mag. Die Harmonie ist ausserordentlich farbenreich und streift schon an Chromatisches, ohne doch den diatonischen Grundcharakter zu verleugnen. Der Satz ist nur vierstimmig, aber wie zur Erinnerung, dass in der Missa nach dem Gesange des Priesters die Schlussworte „sed libera nos a malo“ als Responsion gesungen werden, theilt Willaert diese Worte in einem eigenen Abschnitt einem zweiten, antwortenden Chore zu — in S. Marco, wo die Sänger getrennt auf zwei Emporen standen, muss der Effekt bei der grössten Einfachheit ein überraschender gewesen sein. Ganz niederländisch ist das vierstimmige, etwas trockene und spröde *Inviolata,* das fünfstimmige, sehr fein durchgebildete *Prolongati sunt,* die schöne Petrusmotette *Quem dicunt homines.* Wie glänzend und reich Willaert diesen Styl zu entwickeln verstand, zeigt die fünfstimmige Composition des 62. Psalmes *Deus meus ad te de luce vigilo.* Zuweilen taucht auch wohl etwas ganz Eigenthümliches auf, was durch eine besondere Gelegenheit veranlasst worden sein mag. So ist eine ausgezeichnete Motette *Ad te confugio* (ein Gebet um Genesung) für vier Knabenstimmen componirt, vielleicht für den Knabenchor von S. Marco — war Willaert etwa krank und liess seine Zöglinge eine musikalische Fürbitte einlegen? Die sich canonisch verdoppelnden Stimmen (wie in dem *Ave regina coelorum,* ein *Canon duorum temporum in subdiapente*) sind ebenfalls ganz niederländisch, und so auch die Spruch-

1) Adrian Willaert Musica quatuor vocum (Motecta vulgo appellant). (Venedig, Ant. Gardane, 1545) 1. Buch, N. XX.

2) Selectiss. Mutetarum etc. tonus primus D. Georgio Forstero selectore (Nürnberg, Petrejus 1540) N. XI.

3) In dem unter [1]) angeführten Werke, 2. Buch N. 1 und in der Modulat. aliquot quatuor vocum, quas vulgo Modetas vocant (Nürnberg, Petrejus 1538).

tenore, wie jener in der als dreitheilige Motette behandelten Historie der Susanna, welche, neuerlich zuerst wieder von Winterfeld erwähnt, Caffi zu der irrigen Annahme verleitet hat; darin den Keim der nachmaligen Oratorien und geistlichen Dramen Venedigs zu suchen. So edel diese Composition auch heissen muss, zu so inniger Wärme sie sich insbesondere in dem Gebete Susanna's erhebt — nichts liegt ihr ferner als eine Richtung auf's Dramatische: sie gehört ganz jenen lehrhaften, motettenmässigen Arbeiten über biblische Erzählungen an, deren wir schon mehrfach gedacht haben. Willaert's classisch-humanistische Bildung aber tritt unverkennbar in der „sterbenden Dido" hervor, denn auch er hat die Virgil'schen Verse „Dulces exuviae" u. s. w. als vierstimmige Motette componirt. Man bemerke, warum wohl die Meister gerade diesen Text einige Male und mit Vorliebe componirt haben! Nicht nur, dass er sich aus dem Epos, in sich geschlossen gleich einem Motettentexte, heraushob, auch das feierliche Pathos der Worte, die Situation selbst, die poetische Gestalt der sterbenden Königin zog sie an. Und all diesem entspricht auch Willaert's Musik, in welcher das Declamatorische entschiedener als sonst vorwaltet. Hier ist wirklich Etwas wie ein als Motette verkappter tragischer Monolog.

Man pflegt auf manchen Gebieten der Kunstgeschichte einen archaistisch-strengen, einen sich aus ihm entwickelnden schönen und endlich einen reichen Styl zu unterscheiden. Willaert erscheint, und nicht blos um der vermehrten Stimmen und Chöre willen, sondern auch in der Textur vieler von seinen Compositionen, gewissermassen als Repräsentant des reichen Styles. Besonders deutlich tritt dieses Verhältniss in gewissen sehr reich und glänzend gehaltenen, im Tonsatze höchst meisterlichen Compositionen weltlicher niederländischer Lieder hervor, vor allen in dem Liede *Petite Camusette,* welches, von Okeghem, von Josquin und Willaert componirt, diese dreifache Abstufung sehr deutlich zur Anschauung bringt. Aehnlich die Bearbeitung des *Douleur me bat* (mit einem Canon in der Unterquinte), welche zwar die Tiefe und Kraft der Josquin'schen nicht erreicht, aber dafür ein bewundernswerthes Tongewebe zusammenflicht. Und so auch das *Forseulement* (für tiefe Stimmen), welches gegen die zahlreichen älteren schlicht-tüchtigen Compositionen desselben Liedes ein fast grossartiges Prunkstück genannt werden darf. Ob die unbedeutenden Texte einen solchen Aufwand verdienen, darf man freilich nicht fragen. Das glänzende Stück Contrapunktirung ist hier zum Selbstzweck erhoben, das Volkslied als solches gibt eben nur den an sich nicht bedeutenden Archimedespunkt, von dem aus der Meister seine contrapunktische Wunderwelt schafft und bewegt. Daneben hat Willaert allerdings auch Lieder, die

nicht mit dem gleichen Pompe auftreten: für das (gleich dem vorigen in der Sammlung der „Cantion. selectiss. ultra centum" gedruckte) Lied *La rousée du mois de mai* begnügt er sich mit drei Stimmen, die er fein und geistreich, aber auch so künstlich fugirt, dass die schalkhafte Anmuth des Originalliedes darüber so ziemlich verloren geht — Josquin hätte es wohl anders und Benedictus hat es anders aber nicht besser gemacht, denn seine fünfstimmige Bearbeitung (auch in den „Cant. ultra cent.") ist ein breites Gewebe solenner Contrapunktik, als solches freilich meisterhaft. Mehr der Anmuth des Josquin'schen Liederstyles nähert sich Willaert's Bearbeitung des *N'est ce point un grand deplaisir,* welche Forster in seine Sammlung aufgenommen und mit dem deutschen Texte *Mein Herz und gmüt das tobt und wüth* verunzieret hat. Freilich ist Josquin's Bearbeitung auch hier die bessere, obwohl sich bei Willaert auch hier die Hand des Meisters verräth. Nicht als ob Willaert etwa hätte grosse Tonmassen und gehäufte Stimmen in Bewegung setzen müssen, um seine hohe Begabung zu bethätigen. Dazu genügten ihm selbst auch nur zwei Stimmen. Zarlino theilt von ihm ein Duett mit *Scimus hoc nostrum meruisse crimen*[1]), das in strengster contrapunktischer Form eine Fülle von Kraft und Leben zeigt, wo sonst selbst grosse Meister sehr leicht in steife Magerkeit geriethen. Erst Orlando de Lasso's Duette zeigen wieder dieselbe hohe Ausbildung. Das oft genannte Duo *Quid non ebrietas*[2]) darf nicht als Kunstwerk, sondern muss als grundgelehrter Spass taxirt werden, womit Willaert seine tonspaltenden, tonmessenden, vom Phantome des „grossen" und „kleinen" Semitoniums gequälten Freunde neckte und verwirrte. Dass Willaert in alle Geheimlehren niederländischer Kunstcontrapunktik völlig eingeweiht war, versteht sich von selbst. Canons machte er „wie man einen Topf dreht"; sein Schüler Zarlino erwähnt verschiedene seltsame Meisterproben des Tonsatzes, und was Fra Costanzo Porta gerade auf diesem Gebiete in seiner Schule gelernt, zeigen die Arbeiten des ton- und satzgelehrten Minoriten zur Genüge. Willaert setzte eine Motette — extravagant und besser zu spielen als zu singen, meint G. B. Rossi[3]) — deren Partitur man stürzen konnte (voltando le carte), so dass der Sopran die Stelle des Basses bekam u. s. w. — ein Kunststück, das nachher Costanzo Porta nachahmte. Zarlino theilt einen wunderlichen Canon mit, dessen Bass zugleich die Verkehrung des Soprans, der Tenor die Verkehrung des Altes ist, und der ohne Ende

1) Istit. harmon. Seite 200.
2) Gedruckt in Artusi's „Imperfezioni" u. s. w.
3) Org. de Cantori S. 18.

fortgesungen werden kann, freilich ein sehr ungeniessbares Stück Musik. Man darf die Meister nicht mit dem Massstabe dieser gelegentlichen Künste messen, sonst thut man ihnen schweres Unrecht; auch darf man ja nicht glauben, der Schwerpunkt ihrer Kunst habe gerade darin gelegen[1]).

Der ehrwürdige Willaert mochte mit solchen Hexereien die letzten Venezianischen Frottolisten verblüffen, die dergleichen freilich nicht herausgebracht haben würden, und hätten sie sich zum Zerbersten angestrengt. Aber Willaert wusste, ein geschickter Gärtner, gerade aus dem blassen, einfachen Blümchen eben dieser Frottolisten, farbenprächtige, reichgefüllte Blumen zu ziehen — er ist der eigentliche Vater des Madrigals, und also auch hier nebst seinem Landsmanne Verdelot und Arcadelt derjenige, der ein neues Feld einer ganz immensen Thätigkeit eröffnete. In die Tausende und Zehntausende wurden hinfort Madrigale componirt und gedruckt, der Forscher erlahmt diesen Massen gegenüber und lässt die partiturschreibende Hand resignirt sinken. Nicht als ob das Madrigal vor Willaert's Zeiten eine unbekannte Sache gewesen wäre — redet doch schon Antonio Landino davon — aber erst jetzt wurde es gleichsam offiziell unter die höheren musikalischen Kunstformen aufgenommen und diese Form end- und mustergiltig festgestellt. Adrian fand unter den sogenannten „Frottole" eines Marco Cara u. A. nicht wenige von edel-ernster, sentimentaler Haltung. Dieses Colorit, diesen eigenthümlichen Ton konnte er, zusammt der Art der Behandlung des italienischen Verses, ganz beibehalten; aber an Stelle der schüchternen, dürftigen, oft ungeschickten Satztechnik jener Italiener musste sich die ganze niederländische Meisterschaft des vollendeten Contrapunktisten entwickeln — und das Madrigal stand fertig da. Die Strenge des Contrapunktes milderte sich hier zur Anmuth, die ostentiösen Künste, selbst der blosse Nachahmungscanon blieben principiell ausgeschlossen. Die wirkliche und grosse Kunst des Tonsatzes wurde hinter ein gewisses anspruchsloses Aussehen verborgen: der Tenor hatte nicht mehr zu sagen als jede andere Stimme, der Componist war weder an eine Volksweise, noch an einen kirchlichen Ritualgesang gebunden, er konnte musikalisch ganz frei erfinden; wohl aber war er an das Wort des Dichters, an die Verse mit ihren Rhythmen und Absätzen gewiesen, diese gaben der Composition Gestalt und Farbe, indem sie sich ihnen frei und doch getreu, nicht sklavisch sylbenzählend und declamirend sondern geistreich nachdichtend, liebevoll den edelgebildeten Ton dem edelgebildeten Worte anpassend, anschloss.

1) Zarlino spricht wohl im Sinne seines Meisters, wenn er (Inst. harm. III. 70) von „unnützen Künsten" redet, die er „geschäftigen Müssiggang" nennt.

Nur edeln und ernsten Dingen sollte das Madrigale dienen; das „cor gentile", das edle, das heisst von edler Liebe bewegte Herz war der Mittelpunkt dieser ganzen Dichtung und Musik, seine freudigen und seine schmerzlichen Regungen, sein Lieben, Hoffen, Sehnen, Leiden und Zürnen. (Das komische Madrigal tauchte erst später bei Orazio Vecchi und Adriano Banchieri auf.) Der Ton des Madrigals ist immer der des innig angeregten Affektes, nirgends der heftiger, ungestümer Leidenschaftlichkeit; hierin herrscht immer ein wahrhaft edles Mass. Der Affekt durfte nirgends in unschöne, heftige Aeusserungen ausbrechen, wo, wie Burckhardt sagt, „das Auftreten des Einzelnen und die höheren Formen der Geselligkeit ein freies selbstbewusstes Kunstwerk wurden".

Der aus diesem edlen Genre verbannte Humor, der kecke oder harmlose Scherz musste anderwärts ein Asyl suchen — er fand es in der Villote, Villanelle, der Canzon alla Napoletana. Und wiederum ist es Adrian Willaert, der dafür den rechten Ton zu finden strebte, ja auch hier als der Begründer einer Kunstweise angesehen werden kann, in der ihm dann Baldassare Donati, Giacomo Gastoldi und andere nachfolgten. Hier liess sich nun die hohe Poesie, die hohe Musik gleichsam zum gemeinen Volke (vulgo) herab — gerade umgekehrt gegen jene Weise, welche das Volkslied zur hohen Kunst des Kirchensatzes, der edel contrapunktirten Chanson emporgehoben hatte. Die Poesie ahmt die Formen, Wendungen, ja den Dialekt des Liedes nach, wie es der Landmann, der Schiffer, der Fischer kunstlos anstimmt; die Musik sucht denselben Ton zu treffen, aber, wohlgemerkt, sie entlehnt dem Volke hier seine wirklichen Weisen nicht mehr oder nur noch ausnahmsweise, sondern sie sucht in freier Erfindung die Färbung der gemeinen Volksmelodie nachzuahmen, und sie verwendet die Melodie nicht mehr zu einer künstlerisch vollendeten Contrapunktik, sondern sucht auch in der polyphonen Verwebung einen Styl zu schaffen, welcher der Naivetät der Naturwüchsigkeit des Volksgesanges analog ist — etwa so, wie es klingen müsste, wenn Barcajuolen und Chiozotten contrapunktiren könnten und wollten. An wirkliche Volksdichtung, an wirkliche Volksmusik darf man dabei nicht denken; es ist eine reflectirte Simplicität, ein Flüchten aus der fein duftenden, vornehmen, edlen Atmosphäre des Madrigals in tiefe Regionen, wo man sich einmal gehen lassen kann, ohne doch das angeborene und anerzogene vornehme Wesen zu verleugnen. Diese Gesänge nehmen sich aus etwa wie der Nobile, der seinen Marmorpalast verlässt, um sich als Chiozotte oder Barcajuol in's Maskengewühl des Marcusplatzes zu stürzen; der Schnitt von Mantel, Kappe u. s. w. ist der richtige, aber der Stoff ist Sammt und Seide.

Im Madrigal geberdet sich der Liebende ganz als „sinnlich-übersinnlicher Freier“: ein Blick, ein Wort seiner Geliebten, ja ihr Anblick allein hebt ihn in höhere Sphären; wogegen ihn freilich das kleinste Zeichen von Ungunst oder auch nur von Gleichgiltigkeit in einen Ocean von Verzweiflung stürzt, wo er denn mit dem „morire, morirò, moro, son morto“ gleich zur Hand ist. Der Rückschlag gegen diese ganz ideale Richtung konnte nicht fehlen. Wenn Castiglione — wir müssen noch einmal auf diesen feinsten und geistvollsten Kenner der damaligen höheren Geselligkeit in Italien zurückkommen — seinen Cortigiano mit einer glänzend geschriebenen Darstellung der Theorie der platonischen Liebe schliesst, so kannte man doch auch die andern Sorten nur gar zu gut. Von den Novellisten, von Bandello, Boccaccio, Agnolo Firenzuola u. A., her war man gewöhnt die Beziehungen der Geschlechter geistreich und graziös, aber auch mit einer Ungenirtheit zu behandeln, vor welcher sich die heutige Decenz die Ohren zuhält. Das reiche, genussfrohe, glänzende Venedig war nichts weniger als ein Nonnenkloster und ascetischer Entbehrung nichts weniger als hold. Es ist natürlich, dass von alle dem in den Villanellen u. s. w. etwas anklingt. Die nackte Frechheit eines Pietro Aretino galt freilich auch dort für ein Aeusserstes; desto lieber hatte man mehr oder minder versteckte, immer aber verständliche, kecke, auch wohl lüsterne Beziehungen, anscheinend harmlose Erzählungen einer scheinbar ganz unverfänglichen Begebenheit, hinter denen aber Zug für Zug der schlimmste Muthwillen steckt. Die von Willaert componirte Erzählung einer „Gondelfahrt“ *Un giorno mi prego una vedovella* gehört in diese Klasse, welche die Grenzlinie zwischen feiner Anmuth und Frechheit haarscharf einhält. Dass nun aber ein Mann, der Paradiesvogelfittige für den höchsten und reinsten Aether hatte, doch auch sumpfige Niederungen dieser Art durchstelzen mochte, wird nur begreiflich, wenn man sich erinnert, es sei eben der Ton der Gesellschaft gewesen, in welcher er lebte und athmete. Anderes ist allerdings ganz unbedenklich, Manches anmuthig und liebenswürdig, der Klang der Dialektpoesie selbst hat hier oft schon einen ganz eigenen Reiz.

Dass und warum die Musik wenigstens in ihren ersten Versuchen auf diesem Gebiete nur wenig Erfreuliches leistete, haben wir bei Besprechung eines solchen Stückes von Pierre de la Rue (S. 238 u. 239) zu erklären versucht. Das ganze Genre drängte zur Homophonie; so aber wie diese Stücke zwischen dieser letzteren und der alten Polyphonie, zwischen moderner und altkirchlicher Tonalität, zwischen contrapunktischer Gebundenheit und freier Bewegung als wahre Zwittergeschöpfe schwanken und uns in unsichern, ungeschickten Grundzügen zeigen was wir

tausendmal in höchster Vollendung gehört haben, können sie uns kaum dann einiges Wohlgefallen abgewinnen, wenn wir es versuchen uns auf den Standpunkt ihrer ersten Hörer zurückzuversetzen. Deren Beifall mag freilich nicht gefehlt haben. Oeffneten sich doch ganz neue Perspectiven, tauchten doch die originellsten Einfälle auf, wie wenn in Willaert's *Sempre mi ridesta donna* zum Schlusse die vier Stimmen das herzlichste Lachen naturgetreu nachahmen (sehr natürlich zu weinen hatte schon Josquin in seinem *Absalon fili mi* verstanden), wenn die bedenkliche Geschichte jener Gondelfahrt mit den Vedovella die wiegende Barcarollenbewegung einhielt, ja den in Venedig aus allen Canälen tönenden Anruf der Schiffer „*stali, barca!*" ganz getreu hören liess, und so weiter. Manches, wie der Gesang *Zingari siamo,* war unverkennbar bestimmt einen Maskenzug einzuführen. Die Sammlung, die alle diese Stücke und mehr ähnliche enthält, ist eine der lehrreichsten, sie führt den Titel: „Canzon villanesche alla Napolitana di Messer Adriano; a quattro voci con la canzon die Ruzante Libro I" (Venedig, Girolamo Scotto 1548). Die Entwickelung auch dieses Genres folgte rasch. Perissone Cambio's Gesanglection über das ut re mi fa sol la ist ein allerliebstes Conversations- und Genrebild (eine hässliche Frivolität im Texte abgerechnet). Baldassare Donati's Tanzmeisterstück *Chi la gagliarda vuol imparare* desgleichen — die Jahrhunderte haben dem reizenden Scherze nichts von seiner Frische und Anmuth genommen.[1])

So nun hatte Willaert das ganze Gebiet der Musik, vom höchsten und idealsten Standpunkte bis zum leichtgeflügelten Scherze, durchmessen. Zarlino rühmt von ihm, „dass, wenn er componirte, er all' sein Studium und all' seinen Fleiss daranwendete und sehr wohl das Wesen der Aufgabe erwog, ehe er die letzte Hand daran legte und sie der Oeffentlichkeit übergab, daher er denn auch mit Recht als der Erste seiner Zeit anerkannt worden sei",[2]) und „er habe, da er in der Musik unendliche Irrthümer fand, diese zu verbessern und die Musik zu ihrer Würde emporzuheben angefangen".[3]) Und abermals ist es Zarlino, der uns eine Aeusserung aufbewahrt hat, die Willaert als Greis that und die uns ihn wahrhaft ehrwürdig erscheinen lässt: „Non mi dolgo d'esser vicino agli anni della decrepità, ma bensi mi doglio che mi converra morire allora che comminc io ad imparare".

1) Auch nichts von seiner Wirkung. Bei uns in Prag ist es ein Lieblingsstück, an dem sich die Leute nicht satt hören mögen.

2) Fétis urtheilt keineswegs besonders günstig über Willaert. Vielleicht ist er bei seinen Forschungen zufällig auf herbere und trockenere Stücke gerathen, deren Willaert allerdings auch hat.

3) Vorrede der Instituzione harmoniche.

Schon früher vor 1538, hatte er in einer (fünfstimmigen) Motette gebetet: *Ne me projicias in diebus senectutis.*[1]) Wie nun aber das Alter den Meister an das Ende der irdischen Dinge mahnte, ergriff ihn eine tiefe Sehnsucht seine Heimat (Brügge?) wiederzusehen, ja seine letzten Lebenstage dort zuzubringen. Durch das Zureden des Monsignor Girolamo Fenaruolo, der den Einfall geradezu einen „Narrenstreich" nannte, wurde er davon abgebracht — die Procuratoren ertheilten ihm aber im Jahre 1556 einen längeren Urlaub zum Besuche seiner Vaterstadt und wiesen ihm eine Geldsumme an „per far el viazo sudetto".[2]) Einen früheren Besuch in Belgien hatte Willaert schon im Jahre 1542 gemacht. Wie nun aber Adrian vom Alter geschwächt seinen Dienst nicht mehr vollkommen leisten konnte, hatten die Procuratoren, die schon früher in ihren Decreten des Meisters Redlichkeit und Tüchtigkeit (probitatem et sufficientiam) vielfach zu loben gefunden, für ihn die zarte Rücksicht, ihm seinen Schüler Pre Francesco da Treviso mit der Wendung zu adjungiren, „er solle eine zweite kleinere Capelle (Cap. piccola) einrichten und leiten", so dass der Greis nicht merkte, dass der Adjunct eigentlich seine Stelle vertrat. Adrian starb am 7. December 1562. Noch in seinem Testament äusserte er den Wunsch: seine Gattin Susanna (vermuthlich eine Niederländerin) solle ihren Wohnsitz in den Niederlanden nehmen. Die Ambraser Sammlung in Wien bewahrt ein kleines feingemaltes Bildniss Adrian's. Es ist ein schöner, edler, mildblickender Greis, vornehm, ritterlich in Aussehen, Haltung und Tracht, ein langer weisser Bart fällt auf die Brust herab.[3]) Seine Compositionen hören sich noch einmal so gut, wenn man sich dabei dieser Gestalt erinnert. Venedig selbst besitzt merkwürdiger Weise von dem berühmten Gründer seiner Schule auch nicht eine Note mehr. Die furchtbaren Feuersbrünste von 1574 und 1577, welche auch im Dogenpalast durch Vernichtung der Gemälde Tizian's und Johannes Bellini's so unersetzlichen Schaden anrichteten, äscherten einen Theil des Musikarchivs von S. Marco ein, dabei mag Vieles zu Grunde gegangen sein. Nach dem von dem Sänger und Priester Melchior Angeli verfassten Catalog besass 1720 das Archiv von

1) Sie ist zweimal gedruckt, im Nürnberger Magn. op. cant. und im Secund. tom. novi et insign. op. mus.

2) Die Verhandlungen darüber sehe man bei Caffi.

3) Andrea Calmo schildert Adrian's persönliche Erscheinung: „piccolo hometto, ma tutto polpa, caro, belle e da ben" und setzt drollig hinzu: „picchinetto, che non da impaccio al mondo colla gran persona, come il danno tanti murloni, grandazzi mascalzoni, che usurpane la parte altrui." Das Bildniss in Holzschnitt, welches den in Ferrara gedruckten „Nuove musiche" etc. beigegeben ist, gleicht dem Ambraser im Allgemeinen und ist von sehr greisenhaftem Aussehen.

Willaert nur noch ein Buch Messen — auch dieses verschwand, als 1797 die Franzosen die Schätze der Venezianischen Kirchen und des Archives schmählich plünderten und wegschleppten, wobei unter andern auch in der Musiksammlung von S. Marco reine Tafel gemacht wurde.[1]) Ohne dieses Factum und gelegentliche Erwähnungen Zarlino's, der z. B. von einer Messe *Mente tota* von Willaert spricht, wüssten wir kaum, dass der Meister auch Messen geschrieben; erhalten und nachweisbar ist davon nichts als die drei in der Bibliothek zu Cambrai aufbewahrten Messen *Quaeramus cum pastoribus, Gaude Barbara* und *Christus resurgens,* sämmtlich zu vier Stimmen, und es scheint hiernach, dass Willaert seine getheilten Chöre nur für die Psalmen anwendete. Späterhin wurden achtstimmige Messen allerdings etwas Gewöhnliches, und vom Venezianer Lodovico Balbi kam 1595 eine *Missa alternatim canenda* heraus. Reich an Arbeiten Willaert's ist die Wiener Hofbibliothek; nebst vielen Drucken besitzt sie auch eine Handschrift vom Jahre 1571: „i sacri e santi Salmi, che si cantano a vespero, con la gionta di due Magnificat a 4 voci ed uno Magnificat a 5 voci[2]) — es sind wohl dieselben Vesperpsalmen, mit denen sich Willaert in Venedig so glänzend einführte.

Willaert's Nachfolger im Amte war sein Schüler Cyprian de Rore aus Mecheln (1516 bis 1565). Er kam noch sehr jung nach Venedig in Adrian's Schule, war Sängerknabe in S. Marco, trat dann bei Hercules IV.[3]) von Ferrara in Dienste, wurde am 18. October 1563 an des verstorbenen Willaert Stelle als Capellmeister nach S. Marco berufen, verliess aber schon im December 1564 diesen Posten, um Capellmeister (Chori praefectus) bei Ottaviano Farnese in Parma zu werden, wo er, nur 49 Jahre alt, starb und im Dom bestattet wurde. Obwohl geborener Niederländer, muss Cyprian als Musiker zur Venezianischen Schule gerechnet werden, deren Erstgeborener er ist. Er steht neben seinem Lehrer Willaert ungefähr wie Mouton neben Josquin, er übernimmt fertig aus des Lehrers Hand, was dieser in langer Arbeit errungen, aber er weiss damit so hauszuhalten, dass er nicht etwa nur als Schüler und Nachfolger, sondern selbstständig seine Bedeutung hat. Und diese war bei Cyprian eine grosse. Seine Werke zählen zu den besten der Zeit: die achtstimmigen

1) Caffi deutet es höchst vorsichtig an (2. Band S. 103). Ein bekannter Venezianischer Gelehrter redete mit mir weit offener davon. Manches kam dann wieder zurück, wie die Orgelstücke von Merulo in der Marciana, die noch jetzt den Stempel zeigen „Conservatoire imperial de la musique.“

2) Sign. A. N. 34 C. 47.

3) nicht Hercules II., wie Fétis irrig schreibt.

Wechselchöre nach Art seines Lehrers, die sechs-, fünf- und vierstimmigen Motetten Cyprian's, deren die Venezianischen Pressen von Gardane und Scotto eine sehr grosse Zahl in mehreren Sammlungen veröffentlichten,[1]) ein Buch Messen von vier, fünf und sechs Stimmen, zwei Passionsmusiken (beide bei Adrian Le Roy und Robert Ballard 1587 in Paris) und zahllose Madrigale (darunter auch Petrarca's *Vergini)* — in der That ist Cyprian einer der genialsten und geistvollsten Madrigalisten. Es sagte dieses Genre seiner Gemüthsart zu, die als leidenschaftlich geschildert wird (sein Bildniss in der Ambraser Sammlung widerspricht dem keineswegs), und sein edles, affectvolles, tiefempfindendes Wesen bricht selbst in seinen Kirchenstücken stellenweise in eigenthümlich ergreifender Weise durch — man sehe z. B. die Stelle „qui seminant in lacrimis“ in seiner Composition des 125. Psalmes *In convertendo.* Der Charakter seiner Motetten ist ganz spezifisch der Venezianische Reichthum; am besten wird ihre Eigenthümlichkeit zu schildern sein, wenn man uns gestatten will an den warmen Goldton der gleichzeitigen Venezianischen grossen Maler zu erinnern. Artusi rühmt an Cyprian die gute, d. h. accentrichtige Declamation der Worte: „il Signore Cipriano“ sagt er, „è stato il primo che havesse in cominciato ad accomodare bene le parole e con bell' ordine essendo da suoi antecessori et nel medesimo tempo molti in uso il fare de' barbarismi“,[2]) ein Lob, das Baini[3]) mit Recht eingeschränkt wissen will, indem er darauf aufmerksam macht, dass bei Motetten schon früher eine sorgsame Textlegung stattfand und nur die Messen in dieser Hinsicht weniger sorgfältig behandelt wurden (und auch hier, müssen wir hinzufügen, vorzüglich nur in den Sätzen des *Kyrie* u. s. w., nicht aber im *Gloria* und *Credo).* Die Chromatik, welche damals die Musiker zu beunruhigen anfing, veranlasste Cyprian nicht weniger als fünf Bücher chromatischer Madrigale zu componiren (bei Gardane 1560 bis 1568). Eines davon, *Calami sonum ferentes* für vier Bässe, ist neuerlich durch Burney und in verbesserter Uebertragung durch Commer allgemeiner bekannt geworden. Aber da Cyprian so wenig als ein anderer seiner Zeit die wahren Gesetze chromatischer Verbindungen kannte oder kennen konnte, so kommt bei dem ostentiösen und tendenziösen Fortschreiten in Halbtönen und den gegen Natur und Gesetz der Töne streitenden Combinationen, welche das Resultat dieses Experimentirens sind, eine sehr unerquickliche Musik heraus, die nur als Curiosum von Interesse ist, schwerlich aber jemals eines wohl organisirten

1) Das Totalverzeichniss sehe man bei Fétis 7. Band S. 308, 309.
2) della Imperf. Fol. 20.
3) Vita ed op. die Pierl. da Palestr. I. S. 108.

Menschen Gefallen erregt haben kann.[1]) Um in der Folge zu finden, musste man freilich einmal anfangen zu suchen. Ein schönes Denkmal setzte dem Meister der Herzog Albrecht V. von Baiern in jenem berühmten Prachtcodex der Münchener Bibliothek, welcher vier- bis achtstimmige Motetten Cyprian's und dessen von Johann Mielich gemaltes Bildniss enthält.

Ging in Cyprian de Rore aus Willaert's Schule ein grosser Praktiker hervor, so dankte ihr die Welt auch jenen grossen Theoretiker, dessen Autorität wir schon so oft anrufen mussten: Gioseffo Zarlino von Chioggia (1519 bis 1590), der hinwiederum neben seinem Lehrer steht wie Tinctoris neben Okeghem, wie Glarean neben Josquin. Berühmt wurden und sind bis heute seine ebenso geistreich und elegant als tiefsinnig und gelehrt geschriebenen theoretischen Werke, die in jedem Sinne die reichste, umfassendste und gründlichste Ausführung dessen sind, was der ihm geistesverwandte Aron gleichsam nur erst in kurzen, skizzenhaften Andeutungen entworfen hatte. Selbstverständlich ist aber auch sonst der Standpunkt, den Zarlino einnimmt, ein schon wieder beträchtlich höherer, sein Gesichtskreis ein beträchtlich weiterer als jener Aron's überhaupt gewesen. Der gelehrten Streitigkeiten mit dem hitzköpfigen, wenig liebenswürdigen, nicht ungelehrten, aber grosssprecherischen Vincenzo Galilei, dem rechthaberischen, klopffechterhaften Artusi (beide Männer echte Prototype des Bildungsdünkels in den Formen, wie er im 16. Jahrhunderte auftrat) geschehe hier blos Erwähnung, weil sie Zarlino's edeln Charakter, seine geistige Noblesse in's schönste Licht stellen. Wie anders als die bösartige Gelehrtenhatze von weiland Gafori, Spartaro, Ramis u. s. w.! Zarlino war auch sonst ein wirklich gebildeter Mann, er hat neben seinen Schriften über Musik eine Reihe philosophischer, religiöser u. a. Tractate veröffentlicht. Als Componist wird Zarlino kaum genannt, und von seinen zahlreichen Arbeiten ist unbegreiflich wenig erhalten. Von den illustrirenden Exempeln der „Institutioni harmoniche" darf man keinen Massstab nehmen. Seine sechsstimmige Motette über den Mariengesang, den die Kirche am Tage der Himmelfahrt Maria's anstimmt (in Paolucci's Arte pratt. die Contrapp.), mit drei Stimmen im Canon und in verkehrter Bewegung, ist nicht blos eine sehr künstliche, sondern auch eine schöne Composition und widerlegt allein schon die Meinung derjenigen, die in Zarlino nur den ledernen Contrapunktmacher erblicken wollen. Nennen wir noch

1) Der unruhige Geist Cyprian's (ich glaube, es ist derselbe, der ihn so schnell aus S. Marco nach Parma trieb) zeigt sich in diesen Tonstücken und sonst in sonderbaren Schrullen. So besitzt die Münchener Bibliothek im Cod. 45 eine Messe Cyprian's, in welcher er es versucht, die alte schwarze Notirung wieder einzuführen. Das ist ein Irrtum. Allerdings enthält diese Messe viele schwarze Noten; das sind aber ganz gewöhnliche Fusae u. Semifusae etc. Die Messe bewegt sich eben in lebhaften Rhythmen.

eine vierstimmige Messe (in der Bibliothek des Liceo filarmonico zu Bologna), die von Zarlino's Schüler Filippo Usberti 1566 bei Rampazotto in Venedig herausgegebenen „Modulationes sex vocum“ und eine andere 1549 erschienene Sammlung „Moduli quinque vocum, Motectae vulgo nuncupantur, Liber primus“, von der in der Wiener k. k. Hofbibliothek ein Exemplar erhalten geblieben,[1]) so dürfte so ziemlich genannt sein was wir von Zarlino's Musik noch besitzen. Wie viel zu dem ausserordentlichen Beifall, welche seine Gelegenheitsmusik zur Feier des Besuches Heinrich III. von Valois in Venedig und zur Feier des Sieges von Lepanto — bei ersterer der begleitende überschwengliche Festpomp, bei der andern die Freude über das glorreiche Ereigniss — beigetragen, wüssten wir nicht zu sagen. An Stimmen der Bewunderung hat es nie gefehlt: Bettinelli nennt Zarlino einen Ariosto und Tizian, und noch neuerlich hat sich Caffi ganz ungewöhnlich für ihn begeistert und erblickt in ihm die Krone der Venezianischen Schule, während er die beiden Gabrieli ziemlich gleichgiltig abfertigt (freilich ist Caffi hochachtbarer forschender Archivgelehrter, aber nichts weniger als Musikkenner). Als Cyprian de Rore's Nachfolger in der Stelle eines Capellmeisters von S. Marco wirkte Zarlino in dem langen Zeitraume vom 5. Juli 1565 (seinem Ernennungstage) bis zu seinem Tode, der am 14. Februar 1590 erfolgte. An den beiden Orgeln der Marcuskirche sassen zu seiner Zeit keine geringeren Männer als Claudio Merulo, Andreas Gabrieli und Johannes Gabrieli. Venedig durfte auch hierin überreich und wahrhaft königlich versorgt heissen!

Ein anderer Schüler Willaert's war der Minorit Fra Costanzo Porta aus Cremona, den Ansaldus Cotta „non tam hujus urbis quam Franciscanae familiae decus eximium“ nennt. Er war Capellmeister, zuerst im Osimo (bei Ancona), dann im Santo zu Padua,[2]) dann in Ravenna, zuletzt in der Santa Casa zu Loretto, wo er bis 1601 lebte. Seine Compositionen waren, wie Ansaldus Cotta weiter bemerkt, in ganz Italien berühmt, vor allen in Rom, „der Königin der Völker“. Der Mönch, der in seiner einsamen Zelle ein Stück Mittelalter bewahrt und Zeit zu tiefsinnigen Grübeleien hat, zeigt sich in jenen Satzkünsten, welche für Costanzo Porta gewissermassen einen offiziellen Charakter haben,

1) Signatur A. N. 35 D. 34—35. Dieses Werk ist bisher allen Forschern unbekannt gewesen. In demselben Bande sind auch Motetten von Willaert und von Cyprian de Rore beigebunden. Im Catalog suche man es unter der Bezeichnung „Musica quatuor vocum, Motecta vulgo appellant Adriani Willaert, divi Marci Reipubl. Ven. Magistri“ etc.

2) Nicht umgekehrt, wie gewöhnlich nach Martini's Notiz im Saggio di Contrap. II S. 265 behauptet wird. Proske hat es nach den Archivaufzeichnungen im Scrigno del Santo bestimmt nachgewiesen.

so dass Artusi ihrer ganz besonders erwähnt, auch etwas davon mittheilt u. s. w. (ein genügend wunderbares Beispiel ist jenes im Liber Motett. 52 im J. 1580 gedruckte „Subjectum ordinarium et contrapositum septem vocum“ mit seinem Babelthurm übereinander gesetzter Canons, der Text dazu ist *Diffusa est gratia)*. Der treue Diener der Kirche zeigt sich in jenen zahlreichen, meisterwürdigen, aber auch ganz wie nur für den Gebrauch des Mönchschores gemeinten Antiphonen, bei denen Costanzo Porta den Gregorianischen Gesang treu, wie ein Exeget seinen Text, beibehält und (bezeichnend genug) zur Grundlage des Ganzen, zum Bass, macht und darauf drei geistvoll, ungezwungen und kunstreich contrapunktirende Stimmen setzt — er gleicht hier fast einem Architekten, der die Aufgabe lösen muss, auf einen ganz regellosen Felsengrund oder in eine krummgebogene Gasse [1]) einen regelmässigen Palast von bedeutender architektonischer Wirkung zu bauen. Zu hoher Bedeutung erheben sich seine sechsstimmigen Motetten, die er Sixtus V. widmete (Venedig 1585), reine Kunstwerke edelster Art; ähnlich Treffliches auch unter seinen vierstimmigen Motetten, welche 1591 bei Angelo Gardane in Venedig erschienen. Aber Welt und Leben in Italien ist zu schön, als dass der Mönch seine Augen vor diesem bunten Treiben verschliessen sollte, in dem er ja selbst eine charakteristische Figur bildet; ist er Künstler, so bricht ihm die Künstlerbegeisterung aus allen Fingerspitzen — Giorgione's clavierspielender Mönch mit dem geistvollen, ascetisch mageren Gesichte und zugleich dem begeisterten träumerischen Künstlerblicke ist das Prototyp dafür. Daher denn, wie wir schon sahen und noch sonst öfter sehen werden, der ascetische Klosterbruder und so auch Costanzo Porta kein Bedenken trägt, als Madrigalist aufzutreten. Unter Porta's Compositionen erscheinen neben einem Buche vier-, fünf- und sechsstimmiger Messen (Venedig 1555), neben zahllosen Motetten und Psalmen nicht weniger als vier Bücher Madrigale (in Bologna aus P. Martini's Nachlass handschriftlich ein fünftes), ja Costanzo Porta ist sogar ein ganz ausgezeichneter Repräsentant dieses Kunstfaches. Ein gewisser Giulio Gigli da Imola, Sänger der herzoglichen Capelle in München, hat den Einfall gehabt 1585 bei Adam Berg in München unter dem Titel „Sdegnosi amori“ eine Sammlung herauszugeben, in welcher der Text *Ardo si, ma non t'amo* von 27 verschiedenen Autoren componirt vorkommt, auch von Costanzo Porta — und man muss gestehen, dass sein Madrigal eines der vorzüglichsten ist, höchst meisterhaft als Tonsatz und so wahr wie edel als Ausdruck „zürnender Liebe“. Manche Motetten,

1) Baldassare Peruzzi's Palazzo Massimi in Rom.

wie die achtstimmige *Factum est silentium* (im Florileg. Portense II. Nr. 134), zeigen schon den unruhig gewordenen Uebergangsstyl der Zeit nach Palestrina.

Der vorhin genannte Claudio Merulo, nach seiner Vaterstadt auch Claudio da Correggio genannt, war Organist der zweiten Orgel von S. Marco vom 2. Juli 1557 bis 30. September 1566, wo er zur ersten Orgel übertrat (die bis dahin von dem berühmten Annibale Padovano versehen worden war), während Andrea Gabrieli Merulo's bisherige Stelle erhielt. Merulo war als Componist von Messen, Motetten, Canzonen alla Francese und Madrigalen ungemein fleissig. Seine Compositionen auf diesem Gebiete zeigen den Charakter der ausgebildeten Venezianischen Kunst;[1]) unter seinen Messen findet sich schon eine über Andrea Gabrieli's Motette *Benedicam Domino in tempore* componirte, die zu dem Luxus von zwölf Stimmen steigt (Venedig 1609). Vorzüglich interessant ist aber Merulo durch seine Orgelstücke (zwei Bücher ,,Toccate d'intavolatura", beide bei Simone Verovio in Rom, und zwar, was damals selten war, im Stiche). Haben die Incunabeln des deutschen Orgelspieles einen Zug ehrenwerthen Handwerkes, so lebt in diesen Merulo-Toccaten unverkennbar etwas Künstlerisches. Merulo's Ruhm als Orgelspieler bewog im J. 1584 den Herzog Ranuccio Farnese den Meister unter glänzenden Bedingungen nach Parma zu berufen, wo er bis 1604 in der Kirche der Steccata als Organist thätig war, in dem genannten Jahre aber am 4. Mai starb, 71 Jahre alt. Er liegt an Cyprian de Rore's Seite begraben.

Die ersten Elemente höheren Orgelspieles in Venedig mag schon ein so tüchtiger Mann, wie Francesco d'Ana, der ,,Organist von Venedig" auf seinem Instrumente zu entwickeln gewusst haben; aber wir besitzen von ihm keine Compositionen dieser Art. Das älteste nachweisbare Denkmal sind Stücke von Giachetto Buus (von 1541 bis 1551 Organist der zweiten Marcusorgel) unter dem Titel ,,Ricercari da cantare e sonare d'Organo et altri stromenti libro I (1547) und libro II" (1549). Im Jahre 1549 wurden bei Antonio Gardane Stücke von Adrian Willaert, Cyprian de Rore, dann von Antonio Barges, Musikmeister der Kirche della Ca grande, und einem Hieronymus von Bologna unter dem Titel gedruckt ,,Fantasie o Ricercari dall' eccellentissimo Adriano Vuigliart e Cipriano Rore, suo discepolo a quatro et cinque voci". Es sollen diese Stücke also als Phantasieen,

1) Ein sehr fleissig zusammengestelltes Verzeichniss sehe man bei Fétis, Biogr. univ. 6. Band S. 106—107. Dazu wäre noch das im Florilegium Portense gedruckte Stück beizufügen: *Magnum hereditatis mysterium* (I. Nr. 113).

gleichsam als Improvisationen augenblicklicher Anregung verstanden werden, während der andere Name „Ricercari" auf sorgsam durchgebildete, ausgesuchte Arbeiten hindeutet. Die zweite Ausgabe von 1559 fügt noch den Titel „Contrappunti" hinzu. Diese Stücke sind meist nur aus Fragmenten der Tonleiter gebildet, die zu allerlei Nachahmungen und Engführungen verwebt sind; die Antworten treten zuweilen in der Oberquinte oder Unterquarte ein, eingeschaltete Episoden im ungeraden Takte bringen einige Abwechslung; das Ganze ist noch dürftig. Aber schon Andrea Gabrieli componirte durch ihren Inhalt ganz interessante sogenannte „Intonazioni d'Organo", d. h. ganz kurze Sätze, in deren jedem sich der Charakter einer Kirchentonart ausspricht. Sie sind in des jüngeren Bernhard Schmid Orgelbuche erhalten, freilich in deutsche Tabulatur umgeschrieben. Es sind insgemein aus einfacher melodischer Führung von vier Stimmen, die sich auch wohl zu kurzen thematischen Beantwortungen gestalten, entstehende Folgen wohltönender Accorde, aus denen sich da und dort, meist in Oberstimme oder Bass, ein kurzes ornamentales Rankenwerk loslöst, ein kurzer Lauf, eine Art Triller, eine melismatische Figur; der langgehaltene Schlussaccord wird zumeist durch reicheres, lebhafteres Passagenwerk vorbereitet. Die Sätzchen haben bei aller knappen Fassung etwas vornehm Distinguirtes, es tönt darin schon der echte imposante Orgelklang, sie haben Leben, Bewegung.

So wurde nun dem Sänger der Ton, statt solchen zum sicheren Treffen der Intonation einfach anzuschlagen, in einem kleinen Kunstwerke entgegengebracht, und das Vorspiel diente zugleich dazu, Aufmerksamkeit für die folgende Musik zu wecken. Der jüngere Bernhard Schmid bemerkt, dass diese „Intonazioni" „anestatt der Präludien dienen", die man in Deutschland Prämbeln oder (wie Hans Judenkunig thut) Priameln nannte und welche den gleichen Zweck hatten, wie denn Sebastian Brand im „Narrenschiff" vom Preambel sagt: „auf der Orgel ist es Praecentio, was man vorher spielt, dass der Zuhörer in den rechten Ton kommt, ehe man das rechte Stück anfängt" und in der Ordnung der Gerichte vom Jahre 1482 heisst es: „des ersten macht ein harfer ein Priamel oder Vorlauf, daz er die luit im uff zu merken beweg". Man konnte solche Intonationen auch weiter, reicher und glänzender ausführen — so that es Johannes Gabrieli für die acht alten Kirchentöne, wie der Oheim für die zwölf, die man eben damals statuirte (Johannes' Stücke ursprünglich 1593 in Venedig gedruckt, in deutsche Tabulatur umgeschrieben bei Bernhard Schmid d. j.[1]). Die allerreichste und glänzendste Gestalt

1) Ausserdem enthält das Orgelbuch eine Anzahl Toccaten der andern gleichzeitigen italienischen Orgelmeister.

erreichten sie in der Toccate, also genannt vom ersten Berühren (toccare) der Orgel. Schon Johannes Gabrieli's „Intonationen" sind im Grunde wahre Toccaten, deren Art und Wesen Prätorius kurz und richtig bezeichnet, wenn er sagt, dass sie aus „schlechten (schlichten) entzeln griffen und coloraturen" bestehen. In diesen „schlechten entzeln griffen" kam zum erstenmale der Accord als Accord zu seinem Rechte — und wirklich hat sich dann zu Anfang des 17. Jahrhunderts die Homophonie, die Harmonielehre, der Generalbass zuerst an der Orgel ausgebildet. Und wie nun der einfache Dreiklang dem Organisten wie von selbst in der Hand liegt, so trugen sie keine Scheu, auch wohl ohne Rücksicht auf Quintenfolgen (doch nur bei Halteaccorden unter laufendem Passagewerk und nicht stufen-, sondern sprungweise) Dreiklang nach Dreiklang zu greifen — ein Beweis, dass solche volltönige Griffe nicht mehr im Sinne der Polyphonie verstanden wurden; bei fugirten Stellen aber achteten sie das Verbot paralleler Quinten. An Stelle der „entzeln" Griffe konnte man auch wohl kurze, rein polyphone Stellen gleichsam Fragmente einer Motette oder fugirten Canzone, einschalten. Merulo's Toccaten exponiren sich meist in ganz grandioser Weise, ehe sie in das buntbewegte Wesen hineingerathen, und aus dem brillanten Passagenwerk, welches oft in lebendiger geistvoller Figuration, oft aber auch vag herumirrlichtelirend von der Höhe zur Tiefe, von der Tiefe zur Höhe, abwärts, aufwärts den ganzen Umfang der Claviatur rasch durchläuft, tauchen auch wohl zwischendurch kräftige, zuweilen sehr schöne drei- und vierstimmige Episoden auf, theils ganz einfach und gesangmässig, theils in dieser oder jener Stimme durch kurze, energische Figuren belebt. Der Satz bleibt durch alle bewegliche Unruhe hindurch immerfort deutlich als ein streng vierstimmiger kenntlich, und da sich immer nur eine oder die andere Stimme, nie zugleich auch eine zweite, dritte in Colorirungen auflöset (wobei es wohl allerdings geschieht, dass eine Stimme von der andern die bewegte Figur fortsetzend aufnimmt), so begegnen wir nirgend Terzen- oder Sextenläufen: während eine Stimme figurirt, ruhen die anderen in gehaltenen Noten oder bewegen sich ganz mässig. Ja man könnte durch ein den Colorirungen der Sänger, kraft deren sie einfach-würdige Motetten zum Aerger der Componisten „mit Senf und Salz zurichteten", das heisst verschnörkelten, entgegengesetztes Verfahren Merulo's Toccaten in einfache, motettenhafte Sätze zurückübersetzen. Damit wäre ihnen freilich ihre eigenste Eigenthümlichkeit genommen. Wer etwa an sonderbar herbeigeholten Beziehungen und Vergleichungen seine Freude hat, der könnte finden, diese Merulo-Toccaten seien ein musikalisches Conterfei — Venedigs, falls er sich durch jene contrapunktisch-architektonischen Episoden-

inseln zwischen dem rastlos beweglichen Wellenspiele des Passagenwerkes zu einem solchen Einfall angeregt fühlen sollte. Johannes Gabrieli's Toccaten sind vollends insgemein nur erst ein leichtes Gefüge von Halteaccorden und raschestem Laufwerk, dazwischen allenfalls ruhigere Figurationen, als wolle sich ein Thema gestalten, zuweilen das Ganze die Durchführung eines besonderen Problems, z. B. eine Toccata del salto buono. (Girolamo Diruta hat umgekehrt eine Toccata del salto cattivo.) Merulo's Toccaten haben zuweilen auch noch dieselbe leichtgefügte Anordnung, aber er hat auch bessere und interessantere, jene, wo Passagenwerk und contrapunktische Episoden wechseln und die nicht so haltlos in ein solches Gestöber von Tönen zerflattern. Dass die eigenthümliche Beschaffenheit, die leichte Spielart der Marcusorgeln, wie sie Mattheson noch kannte und beschreibt,[1]) zu dieser Art ihrer Behandlung wesentlich beigetragen, vermuthet schon Winterfeld, und diese Vermuthung wird durch eine in dem von Merulo zu Ehren seines Namenspatrons gestifteteten Oratorium von St. Claudio in Parma noch vorhandene Orgel, welche Merulo's Eigenthum war, bestätigt (die Inschrift, welche Merulo's Neffe Antonio beisetzte sagt „l'organi di detto Claudio"). Auf grossen, starken Orgelwerken imponirt die Tonfülle des blossen ausgehaltenen Accords, auf dem feinen Werke musste Broderie dem Spiele Glanz und Reichthum geben. Erscheint uns in Merulo's Toccaten, wie Winterfeld bemerkt, „mit den Leistungen späterer grosser Meister verglichen, Manches unbehilflich und selbst verworren",[2]) so hat doch ihr lebendiges, zierliches Tonspiel, ihre leichte Beweglichkeit, ihr geistreicher Zug etwas eigen Anregendes, und vergönnt uns der Meister vollends zwischendurch in gehaltenerern Stellen zu Fassung und Athem zu kommen, so erhalten wir das reine Bild eines fertigen Kunstwerkes, das uns kaum noch etwas wünschen lässt.

Dieser Toccatenstyl blieb den italienischen grossen Organisten der nächsten Zeit eigen, einem Girolamo Diruta, Giuseppe Guami, Paolo Quagliati, Luzzascho Luzzaschi, und Ottavio Bariola, Organist der Kirche S. Maria del Celso in Mailand, erscheint in seinen „Ricercari per suonar d'Organo" (Mailand 1585) und seinen „Capricci ovvero Canzoni" (1594) fast als Merulo's Ebenbild. Noch der grosse Girolamo Fresco-

1) Vollkomm. Capellmeister, Cap. XXIV S. 62. Die jetzigen Orgeln sind ebenfalls leicht spielbar, und ich habe zu meinem Erstaunen in S. Marco Reminiscenzen an das altvenezianische Passagenwerk zu hören bekommen. Immer noch besser als die Verdismen der Organisten in Florenz und Rom!

2) Man sehe Winterfeld's geistreiche Schilderung (Gabrieli 2. Band S. 105).

baldi hat Einzelnes in diesem bunten Styl, [1]) doch eigentlich nur noch als Reminiscenz an eine bereits überwundene Kunstzeit und Kunstweise. Die strenge, motettenhafte, fugirte Spielart der Orgel vertritt zunächst Giovanni Gabrieli in seinen merkwürdigen „Canzonen", von denen weiterhin zu sprechen sein wird.[2]) Aus Willaert's Schule stammte auch Girolamo Parabosco von Parma, seit 1552 Organist der zweiten Marcusorgel, geistvoller Mensch, Dichter einer Tragödie „Progne", von Andrea Calmo als wundervoller Improvisator auf dem Clavier (istromento da penna) gepriesen.

Andreas Gabrieli und sein Neffe Johannes Gabrieli bezeichnen die Höhe der Venezianischen Schule. Die Orgelstücke und das Orgelspiel der beiden Gabrieli (dessen wir um des Zusammenhanges willen vor allem gedenken mussten) bildet in ihrer ganzen künstlerischen Erscheinung doch ein nur untergeordnetes Moment. Die Messe, die Motette, das Magnificat, der Psalm — das sind die Gebiete, auf denen sie in unsterblichem Glanze dastehen. Sie sind gerade hier der reinste und höchste Ausdruck einer echt Venezianischen Tonkunst, wie Johannes Bellini, der ältere Palma, Tizian, Paul Veronese die höchsten einer echt Venezianischen Malerei sind. „Der Name Gabrieli ist in Venedig ein hochtönender", sagt Caffi, freilich in anderem Sinne, er meint: insofern er einem der ältesten Geschlechter angehört, welchem die Republik viele treffliche Männer dankte. Andreas Gabrieli wurde auch Andrea da Canareio oder Canareggio genannt[3]) nach dem bekannten Stadtquartier (Sestiere) Venedigs. Seine musikalische Ausbildung dankte er dem ehrwürdigen Willaert. Im Jahre 1536 trat er als Sänger in die Capelle von S. Marco ein, 1558 wurde er, nebst Zarlino, eines der geehrtesten Mitglieder der eben gegründeten Accademia della fama, die Alles vereinte, was Venedig an Geist, Wissen und Kunst besass. Mit Recht erblickte man in Andrea einen Tonkünstler, dessen Werke Venedig zu höchster Ehre gereichten,

1) Selbst Seb. Bach's Präludium in *Esdur* im ersten Theile des wohltemperirten Claviers ist seiner Anlage nach eine richtige Merulo-Toccate, freilich mit der unvergleichlich höheren Kunst eines Bach durchgeführt.

2) Winterfeld irrt, wenn er (a. a. O. S. 106) von Johannes Gabrieli sagt: „er habe nicht die eben beschriebene Form der Toccate, sondern vielmehr die Form der Canzone und Sonate für seine Instrumentalwerke gewählt." Hätte Winterfeld Bernhard Schmid's d. j. Orgelbuch in die Hand bekommen, so würde er gefunden haben, dass Joh. Gabrieli auch die Form der Toccate nichts weniger als verschmähte.

3) Fétis hat sehr unnütze Zweifel, ob Andrea da Canareggio und Andrea da Canareio eine und dieselbe Person sind (Biogr. univ. 3. Band S. 364). Canareio ist die weichere Venezianische Art „Canareggio" auszusprechen!

einen „Staatscomponisten", auf den die Republik stolz sein durfte. Zwei Cantaten, eine zu acht, die andere zu zwölf Stimmen in getheilten Chören, welche Andrea zur Feier der Anwesenheit Heinrich III. componirte und welche in Gardano's 1587 gedruckten „Gemme musicali" erhalten sind (nicht, wie Caffi sagt, in der Nürnberger „Gemma musicalis" Lindner's, wobei übrigens der gedachte Autor sich auch das Versehen zu Schulden kommen lässt, sie der Siegesfeier von Lepanto zuzuweisen), sind grandiose Prachtstücke echt Venezianischer Kunst und Art, die höchste Vollendung jener Venezianischen Fest- und Staatsmusiken, deren Anfängen wir bei Johannes Ciconia u. A. begegneten. Und glänzend, reich, farbenprächtig, ein seliges Gewimmel himmlischer Bildungen in himmlischem Lichte, wie wir es auf den mächtigen Altartafeln der gleichzeitigen Venezianischen Maler sehen — das sind in ihrer Art die Werke Andrea's. Die in Joanelli's Thesaurus gedruckte dreichörige Composition des 65. Psalms *Deus misereatur nostri* überbietet alles bis dahin Geleistete. Indem Andrea über den gewöhnlichen Chor einen von hohen und unter ihnen einen von tiefen Stimmen setzt, entwickelt er durch die Mischung der Klänge und Massen blendende Farbeneffecte, helle Licht- und tiefe Schattenpartieen, einen staunenswerthen Glanz musikalischen Colorits.[1]) Man wird den Gedanken an alle Herrlichkeit der Welt bei seinen Compositionen überhaupt gar nicht los. Seine achtstimmigen Motetten *Benedicam Domino in tempore* — *Quem vidistis pastores* — *Exultate justi in Domino*[2]) u. a. m. sind von einer fast berauschenden Pracht. Einen ähnlichen sonnigen, warmfarbigen Zug haben auch seine nur vierstimmigen Motetten, Meisterstücke an Tonsatz wie an edlem Ausdruck, Schwung und Feuer. Die entzückende Schönheit, die Andrea in manchen davon (z. B. in der Antiphone *Veni sponsa Christi*) erreicht, stellt ihn zu den höchsten Meistern aller Zeiten.[3]) Sehr schön und treffend sind die Worte, in denen ihn Proske charakterisirt: „Mehr als seine Vorgänger besass er die Kunst in herrlichen Tonmassen zu bilden; vielstimmige, mannigfach gegliederte Chöre wusste er mit einander zu verbinden und zu immer neuen, höheren Effecten auszuprägen. So prachtvoll diese Wirkungen

1) Man lese die detaillirte schöne Schilderung dieses Psalms bei Winterfeld I. Band S. 121. Wem Joanelli's Thesaurus nicht zur Hand ist, der findet eine Partitur des Prachtstückes in Kiesewetter's „Gallerie", welche jetzt ein Besitzthum der k. k. Hofbibliothek in Wien ausmacht.

2) Die elf herrlichen Motetten, welche Proske aus dem 1589 bei Gardano erschienenen „Liber primus ecclesiasticarum Cantionum quatuor vocum" etc. in seine „Musica divina" aufgenommen, werden vollauf genügen, das Gesagte zu bestätigen.

3) Die ausserordentliche Wirkung seiner Motette *Maria Magdalena* auf ein modernes Publikum zu erproben hatten wir jüngst Gelegenheit.

aber sind, so beschränken sie sich keineswegs auf eiteln Sinnenprunk, sondern diese Pracht — gewissermassen ein Erbstück der stolzen Meereskönigin — schliesst den hohen Ernst religiöser Würde und Begeisterung nicht aus, der Venedigs Verfassung und Volksgesinnung eigen war". Proske theilt aus den Musikbüchern von St. Ulrich und Afra in Augsburg eine vierstimmige *Missa brevis* Andrea's mit, die für ihn ungewöhnlich einfach gehalten ist und in ihrer krystallklaren Schönheit ganz unmittelbar an ähnliche Messen Palestrina's erinnert. (Sechsstimmige Messen Andrea's erschienen 1570 in Venedig.) Der herrliche Meister selbst erklärte für sein Hauptwerk die 1583 gedruckten wunderwürdigen *Psalmi Davidici, qui poenitentiales nuncupantur,* welche er dem Papste widmete, und von denen er in der Vorrede selbst sagt: sein Streben sei dahin gegangen, überall den wahren Ausdruck der Empfindung deutlich zu machen, wie es die Worte des Gesanges erheischen. Hieran anknüpfend sagt sein Neffe Johannes in der Vorrede der Concerti: „Io potrei dire, che dalle sue opere palesamente apparisce, come egli fosse unico nell' invenzione dei suoni ch'esprimono la forza della parola, del pensiero". Auch als Madrigalist zeichnete sich Andrea aus, zwei Bücher fünfstimmiger Madrigale erschienen 1572, ein Buch dreistimmiger erschien 1575 in Venedig, und 1582, 1583 zwei Bücher solcher Compositionen von drei bis sechs Stimmen, abgesehen von einzelnen Stücken in verschiedenen Sammlungen, wie im zweiten Buche von Giolio Bonagionta's (Sängers bei S. Marco) sogenannten „Desiderio" (1566), in des Petrus Phalesius „Musica divina" (1591) u. s. w.

Andrea erreichte ein hohes Alter. Er starb im Jahre 1586.[1]) Unter seinen Schülern glänzt vor allen sein Neffe Johannes Gabrieli, der deutsche Hans Leo Hasler und Jan Pieter Swelink aus Deventer (1540 bis 1622), der 1557 nach Venedig kam, um bei Zarlino die Composition, bei Andrea das Orgelspiel zu studiren, dann Organist in Amsterdam, Lehrer der deutschen Orgelmeister Melchior Schild, Samuel Scheidt, Heinrich Scheidemann, Jacob Prätorius, Paul Syfert u. s. w., daher man ihn in Hamburg scherzweise den „Organistenmacher" nannte.[2])

1) Caffi, 1. Band S. 175.

2) Gerber erzählt im alten Lexicon ein artiges Histörchen. Amsterdamer Kaufleute, von Swelink's Talent entzückt, beschlossen ihn durch Verbesserung seiner Umstände zu belohnen. Sie forderten ihn daher auf, 200 Gulden in ihr Geschäft einzulegen, was er auch that. Nun aber war dabei sein Vortheil, dass ihm der Gewinn, der mit diesen 200 Gulden gewonnen wurde, ganz und ohne die Verluste in Anschlag zu bringen, zufallen sollte. Nach einer Reihe von Jahren rechnete man, und Svelink sah sich im Besitze eines Vermögens von 40000 Gulden! Wie sich in dieser ganzen Sache holländischer Kaufmannsgeist und Grossmuth seltsam einen!

Das kostbarste Erbe, das der sterbende Andrea seiner Vaterstadt hinterliess, war sein von ihm zum Componisten, Sänger und Orgelspieler ausgebildeter Neffe Johannes Gabrieli (1557 bis 1612), indem sich Andrea's Geist gleichsam erneuerte und verjüngte.[1])

Und suchen wir nun unter den weissmarmornen Büsten grosser Venezianer, mit welchen man in neuer Zeit den Corridor des Dogenpalastes eingesäumt hat, das Bild und den Namen Giovanni Gabrieli's — so finden wir ihn nicht. Eilen wir von dem pomphaften Mausoleum im Dogenstyle, das in der Frarikirche Tizian gesetzt worden, und von der gegenüberstehenden Pyramide mit ihrem wie aus der Puppenschachtel aufgestellten Trauerpompe und dem obligaten Trauerlöwen — Werk und Denkmal Canova's — auf Campo St. Stefano und in die Stephanskirche und suchen wir beim Altar der Vergine della cintola den Grabstein mit der Inschrift: „hic situs est Johannes Gabrielius: vir ad laudem natus: ciendi modos arte clarissimus: cujus os, cujus pectus insiderant virtus et gratiae: quinque tuum fuit, heu, Melpomene decus. Lugete organa: mens vostra et vita periit" — so suchen wir vergebens. Die gebenedeite Zopf- und Aufklärungszeit hielt den Stein auch nicht der Ehre werth von den Füssen der Kirchenbesucher getreten zu werden, und was konnte sie ein veralteter Kirchencomponist kümmern[2]) — der Grabstein ist „beseitigt"! Das musikalisch stumm gewordene Venedig, in dem nicht einmal der Gondolier mehr singt, spiegelt seine Marmorpaläste noch heut in den grünen Fluten, und die Bilder seiner grossen Maler blicken von den Wänden der Kirchen und Paläste noch heut herab; aber dass jene Musik so ganz und gar mit zu der zauberhaften Erscheinung der Stadt gehörte, dass die Paläste der Lombardi und Sansovino, die Bilder Johannes Bellini's und Giorgione's in jenen Zauberklängen gleichsam Stimme und Sprache gewannen, dass diese Klänge der vielleicht feinste und geistigste Duft waren, den die grosse steinerne Seerose des adriatischen Meeres ausathmete — davon hat in dem heutigen verstummten Venedig niemand mehr eine Vorstellung. Ehemals war es anders. Man sehe doch nur das grosse Hochzeitsbild Paul Veronese's, das, aus S. Giorgio maggiore geraubt, jetzt im Louvre steht. Der Maler hat sich selbst und Tizian und Tintorett u. s. w. als Musiker portraitirt. Das ist mehr als eine Grille, als ein Einfall des

1) Hauptwerk über ihn C. von Winterfeld's classisches Buch: „Johannes Gabrieli und sein Zeitalter".

2) Man lese Caffi's merkwürdige Entschuldigung in der Vorrede S. 14: „Quindi ammiro e gusto gli odierni quasi magici fiori" u. s. w. Alle die grossen Meister haben nur gelebt, damit schliesslich der göttliche Rossini in seinem Tancredi u. s. w. den Gipfel des Erreichbaren erklimme!

Malers — es ist eine gemalte Dankadresse an die Venezianischen Tonkünstler. Johannes Gabrieli ist der musikalische Tizian Venedigs, wie Palestrina der musikalische Raphael Roms: die Analogie ist schlagend und gibt mit einem Worte das ganze Verhältniss. Bei Tizian tritt die Zeichnung hinter die entzückenden Farbenwunder des Colorits zurück (Michelangelo soll bedauert haben, dass der Mann nicht zeichnen könne), bei Raphael das Colorit hinter die ideale Vollendung der Zeichnung. Die Eklektiker versuchten beides zu vereinigen, aber nur um zu lernen, dass der eine Vorzug immer nur auf Kosten des andern zu erreichen sei. Tizian hätte keine Madonna della Seggiola zu schaffen, dem wunderwürdigen Gruppenaufbau der Schule von Athen nichts Gleiches entgegenzusetzen vermocht, Raphael hätte keine Assunta gemalt oder jenes märchenhafte Bild, das unter dem Namen der himmlischen und irdischen Liebe bekannt ist. Nun aber streifen die Meister doch einer an das Gebiet des andern, Raphael an die Herrlichkeit Tizian'scher Farbe, Tizian an reine Raphael'sche Formenschönheit. Bei Raphael prävalirt dann endlich der geistige Zug, aber zur sinnlichen Schönheit verkörpert, bei Tizian prävalirt das Sinnliche, aber zu idealer Reinheit erhoben. Hiernach möge man sich auch ein Bild der beiden Musiker machen — man wird kein zutreffenderes finden.

Fétis gibt in seinem Artikel über Johannes Gabrieli eine vortreffliche Charakteristik. Gegen Palestrina stehe er in der Kunst, die Stimmen polyphon und fugirt zu combiniren fühlbar zurück, obwohl er diese Kunst doch endlich eben auch tüchtig verstehe (das wäre das Analogon der Zeichnung mit ihren Contouren und Wechselbeziehungen der Linien), er fessle und entzücke dafür doppelt durch die ganz eigen warme Färbung der Harmonieen und harmonischen Wendungen und Uebergänge, durch ein magisches Spiel contrastirender, gegeneinandergestellter Chöre, die er aus hohen und tiefen Stimmen eigenthümlich mischt (das wäre das Analogon des Colorits und seiner Mischungen, Impastos, Lasuren u. s. w.). Aber auch hier streifen die Meister einer an's Gebiet des andern: Johannes Gabrieli als idealer Zeichner, Palestrina als bezaubernder Colorist. Und so fühlt man den gründlichen Unterschied im Charakter und doch wieder das Gemeinsame höchster Genialität und steht endlich wie vor einem doppelten Wunder.

Man werfe übrigens auch einen Blik auf die gleichzeitige Baukunst Venedigs: es ist eben alles ein Geist. In den Renaissancebauten Venedigs tritt die organische Construction (der „Contrapunkt" der Architektur) hinter die prachtvollste Ornamentik, den Farbenglanz alles möglichen kostbaren Steinwerkes zurück (Scuola di S. Marco, di S. Rocco u. s. w.). „Alles geht aus von der

schönen polirten Erscheinung der einzelnen Platte von Marmor irgend einer Farbe, von Porphyr, Serpentin u. s. w., sie werden symmetrisch gruppirt, mit Streifen contrastirender Farben umgeben“[1]) u. s. w. Wer, statt den Eindruck der überwältigenden Pracht als Ganzes hinzunehmen, nach der tektonischen Bedeutung der einzelnen Bauglieder fragt, wird oft keine oder eine bedenkliche Antwort erhalten. So darf man bei Andreas Gabrieli noch überall nach der Contrapunktik und abgesehen von allem Andern fragen, bei Johannes Gabrieli nicht mehr. Adrian Willaert hatte seine Wechselchöre aus den vier gewöhnlichen Stimmgattungen zusammengesetzt, hatte streng nach niederländischen Principien construirt, auch, wie Zarlino bemerkt, jedem Chor seinen selbstständigen Bass gegeben, der dem Satze jedes Chores für sich ein vollgenügendes Fundament gewährte. Schon Andrea Gabrieli suchte andere, reichere Combinationen, und Johannes Gabrieli wusste vollends dem Gegensatze eines mehrstimmigen Chores von Sopranen und Altos gegen ein Quartett von Bassstimmen, zwischen welche sich der gewöhnliche Chor vermittelnd einfügte, eine Fülle der wundervollsten Klangwirkungen abzugewinnen. Zwei, drei, auch vier vierstimmige Chöre bauen sich so zu einem überschwenglich prächtigen Ganzen auf, und so erreicht das von Willaert erdachte System der getheilten Chöre hier seine letzte Vollendung. Endlich aber genügt all dieser Reichthum noch immer nicht: Johannes zieht (wenigstens in seinen späteren Compositionen) auch noch den blendenden Glanz der Instrumente mit ihrer starken sinnlichen Klangwirkung heran. Dass er aber nun diese Mittel immer noch mit reinem künstlerischen Masse in Bewegung setzt und nirgend in rohe Massenhäufung hineingeräth, sondern alles feinsinnig und so gegen einander stellt als könne es nicht anders sein und sei eben das Rechte, kennzeichnet den wahrhaft grossen Meister. Das frühere Verhältniss wird hier umgekehrt; der vierstimmige Satz, der bei den älteren Meistern Regel war, ist hier zur seltenen Ausnahme geworden. Nur in der 1589 bei Angelo Gardano gedruckten Sammlung „Ecclesiasticae cantiones“ kommen neben fünf- und sechsstimmigen auch vierstimmige Gesänge vor, sonst künden schon gleich die Titelblätter an, man habe im Buche Gesänge von sechs, sieben und so weiter bis zu sechszehn Stimmen zu erwarten. Selbst seine Madrigale componirt Johannes Gabrieli in getheilten, einander antwortenden Chören. In der Anlage herrscht die grösste Mannigfaltigkeit. Die Stimmen bilden zuweilen alle zusammen nur eine einzige Gruppe, wie in der sechsstimmigen Motette *Inclina aurem*

1) Fortsetzung der Geschichte der Baukunst Kugler's von Burkhardt, 4. Band S. 60.

tuam Domine,[1]) dem siebenstimmigen *Ego dixi: Domine miserere nobis,*[2]) in dem achtstimmigen *Jubilate Deo*[3]) u. s. w. Hier, wo die Stimmen jede für sich einstehen müssen und sich nicht geschlossene Gruppe mehrerer Stimmen gegen geschlossene Gruppe anderer stellt, begegnen wir einer reich, fein und geistvoll durchgebildeten Polyphonie, dazwischen gelegentlich mehr in einfache Accorde zusammengefasste Stellen in ähnlicher Art, wie sie auch bei Palestrina u. A. vorkommen. Wo Gabrieli Chöre gegeneinanderstellt, zeigen sie mannigfache Combinationen: drei Stimmen gegen drei, wobei durch Herüberziehen einer Aushilfstimme bald im ersten, bald im zweiten Chore Quartette entstehen, wie in dem *Beata es Maria,*[4]) zwei gleiche oder fast gleiche vierstimmige Chöre, wie in *O Domine Jesu Christe adoro te*[5]), zwei fünfstimmige gegeneinandergestellte Chöre, wie im *Domine exaudi orationem meam,*[6]) dreichörige Compostionen wie jenes berühmte *Benedictus,* vierchörige wie das *Ascendit Deus in jubilo.*

Eine Art Mischgattung bilden jene vielstimmigen Compositionen, in welchen Gabrieli die ihm zur Verfügung stehenden Stimmen gelegentlich zu einander antwortenden Gruppen zusammenfasst, aber in wechselnden Combinationen, ohne die Chöre streng von einander gesondert zu halten. Dahin gehört das merkwürdige zwölfstimmige Dedicationsmadrigal, womit Johannes seine und seines Oheims Andrea Compositionen dem ihm sehr befreundeten Hause der Fugger (Focchari) widmete: *Sacre di Giove augei, sacre Fenici.* Man möge sich dabei der musikalischen Dedication Willaert's an den Dux Franciscus mit der Bibelstelle als Spruchtenor erinnern. Der ältere Meister dedicirt mit einer kirchlich klingenden Motette, der neuere mit einem geistvollen weltlichen Madrigal. In der Durchführung des Einzelnen zeigt sich bald eine reiche glänzende Polyphonie, bald das Gruppiren von Tonmasse gegen Tonmasse — ja in manchen Stücken ist die ganze Bedeutung in den Zauber von Licht und Farbe gelegt, der durch das Contrastiren von Tonfärbungen und Klanggruppen entsteht: bei jenem *Benedictus* und den folgenden Sätzen frägt man kaum noch was die Stimmen singen, sondern nur wie es zusammen- und ineinanderklingt. In dem überschwenglichen Jubelstücke des sechszehnstimmigen *Ascendit Deus in jubilo* stürzt Gabrieli den Hörer sofort kopfüber in die Wogen des aufgeregten Tonmeeres, er setzt gleich die ganzen Massen in Bewegung. Sehr

1) Geistvoll commentirt von Winterfeld, 1. B. S. 158.
2) Winterfeld, 3. Band (Musikbeilagen) S. 3.
3) a. a. O. S. 32.
4) a. a. O. S. 29.
5) a. a. O. S. 11.
6) a. a. O. S. 15.

anziehend ist es, das *Magnificat primi toni*[1]) mit dem vorhin erwähnten Willaert's zusammenzuhalten: die Anlage ist ähnlich, die Durchführung trotz der, wie bei Willaert mehr homophonen Gestaltung unendlich brillanter, wozu die glänzenden Modulationen, die blendenden Wendungen und Ausweichungen, die feurig und lebhaft declamirten Wortsätze das Ihre thun. Ein anderes *Magnificat* Gabrieli's *(Sexti toni)* hat den eigenen Zug, dass an Stelle der einfachen kirchlichen Intonation „Magnificat“ gleich dieses erste Wort von Bass, Tenor und Alt in einer Art kurzen, fiorirten Vocal-Präludiums angestimmt wird, auf welches der Sopran im fünften Takt die einfache rituelle Intonation aufsetzt, wonach sofort drei vierstimmige Chöre, als seien es drei einzelne Stimmen, nacheinander- und zusammenzusingen anfangen „Anima mea Dominum“ u. s. w. — Alles zusammen wieder ein Ganzes von unglaublicher Pracht und Herrlichkeit. Es wäre aber ganz und gar irrig zu glauben, der Meister habe nur mit Massen im Ganzen und Grossen zu wirken verstanden. Es zeigt sich bei ihm ein höchst wichtiges Symptom der inneren, feinsten und tiefsten Entwickelung der Musik, welches freilich nicht mathematisch nachweisbar ist, sondern eben herausgefühlt werden muss. Wir haben schon Meistern, die lange vor Gabrieli lebten und wirkten, zugestehen müssen, ihre Musik sei etwas unendlich Höheres als ein blosses tadelloses Zusammenklingen von Stimmen und Tönen nach natürlichen Grundgesetzen der Tonverhältnisse und conventionell gestellten, befriedigend gelösten Aufgaben — sie sei etwas Besseres als ein endlich vielleicht geistvolles Spiel blosser „tönend bewegter Formen“, deren ganze Bedeutung nur eben darin bestehen könnte, dass es „Formen“, nicht formlose Tongebilde sind; wir mussten es den Meistern zugestehen, dass in ihren Tonsätzen sich die Bewegungen des höheren Seelenlebens in geheimnissvollem und doch so reinem Widerscheine spiegeln. Man möge zurückblättern und sich in die Erinnerung zurückrufen was wir insbesondere über Josquin gesagt. Diese Gesänge bringen uns auf ihren Flügeln die Empfindungen der Liebe, Anbetung, des begeisterten Aufschwungs, der niedergedrückten Melancholie, der Trauer, des Schmerzes entgegen. Aber sie bringen sie uns wie losgelöst von dem Grunde der einzelnen Menschenseele, von der individuellen Bewegung irgend eines concret gedachten Menschengemüthes, sie bringen gleichsam die reine Seelenbewegung an sich, allgemein, abstract gefasst: darum haben sie einen so allgemein giltigen, gottesdienstlichen Grundzug. Jene Anbetung, jene Gottesliebe, jene Trauer ist nicht das Echo meines Herzens, der ich Hörer bin; sie breitet sich vor mir in

1) Winterfeld, 3. B. S. 18.

diesen Tönen aus wie ein Teich Bethesda, den eben die Hand des Engels bewegt und in den ich meine Seele tauchen darf, um sie gesund zu baden.

Bei Johannes Gabrieli ist es scheinbar dieselbe Atmosphäre, aber nur scheinbar. Dieselben Empfindungen der Liebe, Andacht, Trauer kündigen sich hier mit einem eigen subjectiven Zuge an, wie sie warm aus einem tief, rein und edel empfindenden Menschenherzen quellen mögen. Nun ist aber die Form noch ganz die herkömmliche abstract gottesdienstliche. Diese Verbindung des Subjectiven und des Allgemeinen macht einen ganz eignen, wunderbaren Eindruck: Gabrieli's Musik wirkt in solchen Momenten zugleich herzerwärmend und herzerhebend. Suchen wir das Analoge wieder bei seinen malenden Landsleuten! Treten wir vor jenes Halbfigurenbild einer Madonna zwischen St. Paulus und St. Georg von Johannes Bellini in der Akademie zu Venedig — das ruhigste Frauenbild, gerade vor sich heraussehend; aber schauen wir in diese dunkeln Augensterne, um durch sie in eine Welt von Liebe und Güte, von Seelenreinheit und Holdseligkeit zu blicken! Oder in S. Salvatore desselben Meisters brotbrechenden Christus in Emaus, in dessen Antlitz, wie ein geistreicher Kunstforscher sagt, „die Gottheit sichtlich hervorgetreten ist" — wie von Innen aus Seelentiefen herrlich herausleuchtend. Oder Tizian's Christo della moneta mit der so unendlich ruhigen und so unendlich liebevollen und unendlich erhaben-strengen Miene. Und dabei alle diese Wundergebilde fast wie wohlgetroffene Bildnisse aussehend! Man halte nun z. B. Gabrieli's *O Domine Jesu Christe adoro te in cruce vulneratum, felle et aceto potatum* (sicherlich eines der herrlichsten Tonwerke, die je ein Geist geschaffen) neben Josquin's ähnlich gestimmtes und doch so, wie wir es vorhin angedeutet, im tiefsten Grunde verschiedenes *Ave Christe in cruce immolatus* — grundverschieden trotz ganz zusammenstimmender Züge, wie wenn Josquin die Bitterkeit des Kreuzes, Gabrieli die Bitterkeit des Trankes von Essig und Galle mit einer herben Dissonanz malt u. s. w. Mitleid, Schmerz, Entzücken bewegen die Selle des Venezianers — man höre die heiss andringende, persönliche Bitte zum Schlusse.[1]) Er, Gabrieli, betet und wir alle beten mit ihm. Und halte man denselben Text von Palestrina, nicht minder herrlich, nicht minder seelenerhebend componirt, daneben — man wird den immensen Unter-

1) Man möge dieses wundervolle Stück doch Zug nach Zug prüfen. Um nur eines zu erwähnen: man höre die wunderbare Innigkeit in dem wiederholten „adoro te, adoro te" des zweiten Chores und wie nun der erste Chor es nachahmend aufnimmt, der zweite aber, als könne er sein drängendes Gefühl nicht zügeln, dazwischen ruft „adoro te!"

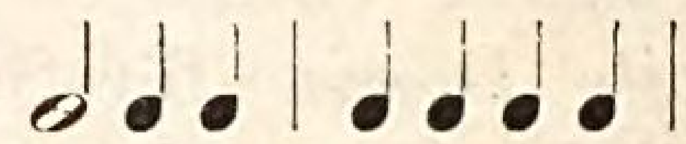
schied empfinden, denn Palestrina ist der letzte, reinste Klang jener andern älteren Richtung. So kündigt sich in Gabrieli wunderbar genug die kommende musikalische Emancipation des Individuellen an. Und halte man noch ein Stück dagegen, des Venezianers Francesco d'Ana Passionsgesang. Man staunt darüber, was die Musik in Venedig in kaum einem Jahrhundert gelernt. Ein ähnliches Verhältniss zeigt sich, wenn man Gabrieli's sehr zart und innig empfundenes, fast sentimentales (aber in der Empfindung noch immer gesundes und würdiges) fünfstimmiges *Miserere*[1]) mit dem Donnergange des Josquin'schen vergleicht. Umgekehrt spricht sich dann auch der Jubel heftiger, lauter, schwungvoller aus als bei irgend einem Vorgänger. Jenes brillante *Jubilate Deo* macht mit seinen lebhaft bewegten Noten und raschen Figuren den Eindruck eines glänzenden Allegrosatzes, der zum lebhaftesten Mitgefühle unwiderstehlich hinreisst. Das einzelne Textwort regt den Meister an: „Inclina aurem Angelus Domini descendit“ — solche Züge werden in Tönen gemalt. Und in der Motette *Domine exaudi orationem meam* gibt Gabrieli bei den Schlussworten „exaudi me velociter“ wie unwillkürlich dem Satze ein hastig vorwärtsdrängendes Wesen, die zehn Stimmen überbieten einander in stetem Zurufen. Das Dramatische, welches damals (1597) aller Welt im Blute steckte und eben in Florenz seine ersten Blüten trieb, spielt hier in's Kirchliche leicht aber kenntlich herüber. Aber freilich war man vom declamatorisch und monodisch, vom recitativisch Dramatischen auf diesem Kunstgebiete einstweilen noch so weit entfernt, dass Gabrieli die Idyllenscene eines Abschiedes des Liebespaares Damon und Chloris in dem Madrigal *Addio dolce vita mia* zehnstimmig in Musik setzt und in zwei getheilten Chören den höheren hellerklingenden für Chloris, den tieferen für Damon im Wechselgespräche das Wort führen lässt. Wie nun aber das Texteswort für Gabrieli grosse Bedeutung hat, declamirt er überaus sorgfältig und sehr geistreich. Ja er malt zuweilen Wort nach Wort, so dass man es kleinlich nennen müsste, wäre es nicht dabei so geistreich und schön. So die Motette *Timor et tremor venerunt super me et caligo:* der stockende Athem bei „timor“ in der zwischen beide Sylben eingeschobenen Pause, die zitternde Figur bei „tremor“, das Stürzen in dunkle Tiefe bei „caligo“. Ganz ähnlich die Stelle „tremens factus sum ego et timeo, quando coeli movendi sunt“. Anders freilich, wo er es darauf anlegt Alles in einem Lichtmeere von Glanz und Pracht aufgehen zu

1) Winterfeld, 3. Band, S. 55. Ausser den hier besprochenen, findet sich bei Winterfeld noch eine beträchtliche Anzahl anderer Compositionen Joh. Gabrieli's zum Theile Werke ersten Ranges.

lassen. Aber dann fühlt er doch wieder die Nothwendigkeit zu sondern, zu gruppiren, Contraste anzubringen. Hier schaltet er also episodisch zwischen die Chöre kurze Instrumentalsynphonien ein, er lässt einen Tenor, einen Sopran ganz allein und ohne jede Begleitung einen kurzen Satz singen (für gute Stimmen wird er bei der Aufführung schon gesorgt haben), oder er lässt die einzelne Stimme von wenigen Instrumenten begleiten, die sich dabei in polyphonem Sinne als selbstständig geführte Stimmen neben der Singstimme hinbewegen, oder er führt Tenor und Sopran in einem contrapunktischen Duett hin, dessen Nachahmungen u. s. w. nicht mehr das Beschauliche der älteren Duos haben, sondern vorwärts zu dem Momente drängen, wo die Vollkraft der Chöre erschütternd wieder eintritt, ja er lässt eine Solostimme singend über den Chören schweben, er vereinigt endlich Chöre und Instrumente zu einem überwältigend prächtigen Ganzen. Seine *Synphoniae sacrae* enthalten einige solche Stücke, wie das *In ecclesiis benedicite Domino* für Soli, Chöre und ein aus Streichinstrumenten (Violini), Cornetti und Posaunen zusammengesetztes Orchester, und so auch jene Auferstehungscantate *Surrexit Christus,* welche, wie Winterfeld (wohl richtig) annimmt, bestimmt war am Ostertage den festlichen Eintritt des Dogen in die Kirche zu begleiten. Eine fugirte, höchst prachtvolle Fanfare von Cornetti und Posaunen (sechsstimmig) leitet, zugleich als pomphafte Begrüssung des eintretenden Fürsten, das Stück ein; sofort verkündigt ein dreistimmiger Chor in wenigen ganz kirchlich gehaltenen und doch so erregten Takten die Botschaft der Auferstehung; darauf erweiterte, geistvoll umgemodelte Replik der ersten Fanfaren-Fuge und dann weiter Soli, Chöre, einfallende Instrumente, prachtvollste Harmoniewendungen, [1]) ein sich in Jubel steigerndes Hallelujah bis zum Schlusse. Das herbeigeholte obligate Orchester, das nicht mehr blos die Sängerstimmen zu verdoppeln hat, sondern als selbstständige Macht dasteht, ist ein epochemachendes Ereigniss. Oheim Andreas sagt von seinen Busspsalmen ausdrücklich: „sie seien auch für alle Arten von Instrumenten geeignet" — was für Instrumente er wünscht oder zulässt, deutet er mit keiner Sylbe an. Der Neffe Johannes weist den Instrumenten schon ihre Parte zu und instrumentirt mit geistvoller Beachtung ihrer Klangfarben.

Johannes Gabrieli nimmt als Orgelspieler und Instrumentalcomponist in der Musikgeschichte eine wichtige Stelle ein. Seiner Intonationen und Toccaten für die Orgel, in denen er Merulo wenigstens nicht übertrifft, haben wir schon gedacht. Interessant

1) Schon Winterfeld hat auf die Harmoniefolgen f — $\overset{\sharp}{d}$, g — $\overset{\sharp}{e}$ aufmerksam gemacht. Sie wirken in der That wie Zauberschläge.

und bedeutend sind seine „Canzonen“ für die Orgel, d. i. fugirte oder fugenartige Sätze; denn wo wir in diesen Zeiten von Fugen, fugirten Sätzen u. s. w. sprechen, darf man nicht an die Bach-Fuge denken, obwohl sie sich schon deutlich ankündigt, und wenn die Beantwortungen einstweilen nur erst der sogenannten Realfuge entsprechen oder gar in der Octave u. dgl. erfolgen: so gliedert und modelt sich doch schon das Ganze, Wiederschläge bringen den Grundgedanken immer neu in Erinnerung u. s. w.; kurz es ist die Vorstufe und zwar eine sehr bedeutende Vorstufe der späteren, ganz durchgebildeten Fugenform. Auffallen könnte der Name „Canzone“, mit dem wir, gerade umgekehrt, das einfachst Liedhafte, die in sich geschlossene einfachste Melodie zu bezeichnen gewohnt sind. Der Name ist hier der fugirten französischen Canzone (Canzon alla francese) entnommen.[1]) Die Declamation der französischen Textesworte gab dem Anfange regelmässig die Rhythmisirung  u. s. w. Diese halten die italienischen Orgelmeister in ihren Orgelcanzonen, d. h. in ihren Orgelfugen fast observanzmässig fest. Man sehe die zahlreichen Sätze dieser Art von Andrea Gabrieli, Girolamo Diruta, Giacomo Brignole, Adriano Banchieri, Antonio Mortaro, Florenzio Maschera, Christofano Malvezio, Francesco Suriano, Orfeo Vecchi, welche der jüngere Bernhard Schmid tabulirt und so für uns gerettet hat. In des Bolognesen Adriano Banchieri's (1565 bis 1634) „Organo suonarino“ werden in den Ueberschriften die Namen: Sonata in Aria Francese, Fuga per imitazione, Canzon francese, Fuga (cromatica, grave u. s. w.) als gleichbedeutend genommen, wenigstens zeigen die Stücke unter einander keinen durchgreifenden Unterschied. Banchieri versucht sogar in einer Fuga triplicata ein Doppelthema nach Art der Doppelfuge einzuführen. Seine Sätzchen sind hier alle kurz und nichtssagend (eine bessere und wirklich in ihrer Art gute Fuge von ihm, in A-moll, steht im Schmid'schen Tabulaturbuche). War ein solches Stück breit, reich, sorgsam gearbeitet, so hiess es *Ricercar*. Dies würde uns geradezu zu Frescobaldi führen, wäre es hier nicht noch zu früh ihn zu nennen. Johannes Gabrieli und jene anderen in ihrer Art sehr tüchtigen Orgelmeister sind unmittelbar Frescobaldi's Vorläufer.

Die Canzonen der älteren italienischen Orgelmeister vor Frescobaldi (Bernhard Schmid nennt sie schon „Fugen“) zeigen

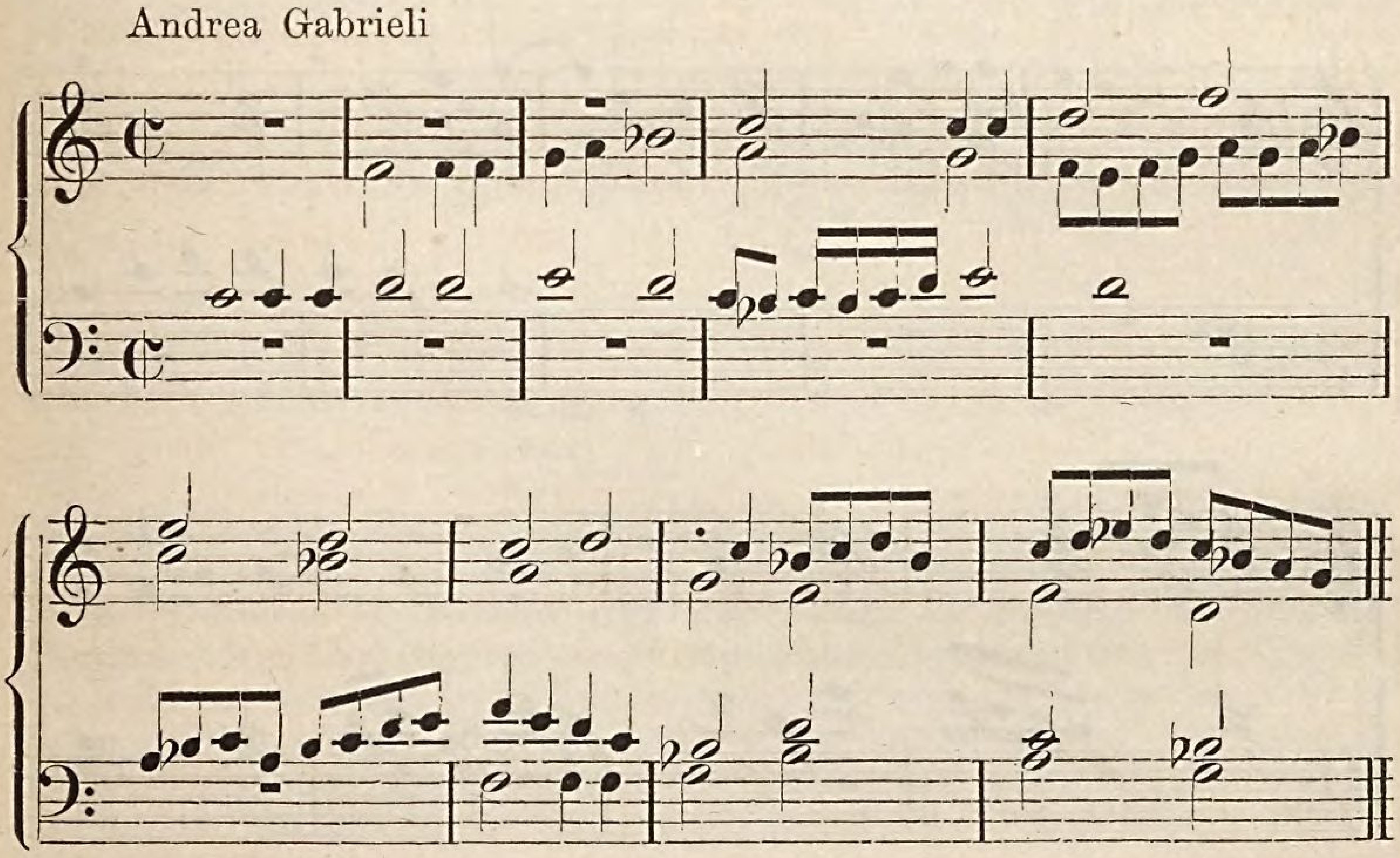
1) B. Schmid d. j. sagt: „Fugen, oder wie es die Italiener nennen: Canzoni alla Francesce“ (so!)

freilich bei Weitem noch nicht jene feste Construction, jenen Reichthum und jene Vielseitigkeit, wie wir sie von den Fugenwerken eines Joh. Seb. Bach oder Händel her von einem tüchtig durchgebildeten Tonstücke dieser Art verlangen; es fehlt noch jene immer und immer wieder mit neuer Energie hervortretende Macht des Thema (bei Giov. Gabrieli und noch entschiedener bei Frescobaldi werden wir sie schon finden), und die observanzmässige Gestaltung dieses Thema nach dem Muster und Zuschnitt der französischen Canzone steht der Mannigfaltigkeit der Themenbildung im Wege. Bei den ältesten Meistern, z. B. Andrea Gabrieli, scheint sich die Canzone oder Fuge erst mühsam aus der colorirten Toccate loszuringen. Es sind mehr aneinandergeleimte fugenartige Sätzchen, als eine von einem Geiste und Gedanken belebte und beherrschte Fuge. Giovanni Gabrieli gibt ihr schon eine festere Gestalt, einen entschiedenern Gang; ist im Einzelnen Manches noch steif und dürftig, so macht das Ganze zusammen doch schon den Eindruck des lebenskräftig Bewegten, des Kraftvollen und Energischen.

Diese Incunabeln der Fugenkunst bieten vielfaches Interesse. „Häufiges Wiederkehren desselben Gedankens in verschiedenen Stimmen" ist nach Prätorius ihr wesentliches Kennzeichen, und dass die Canzonen „mit vielen schwarzen Noten frisch, fröhlich und geschwinde hindurchpassiren."[1]) Stücke, welche „gar gravitetisch

1) So sehr ich es vermieden habe, in diesem Bande den Text durch eingeflickte Notenbeispiele zu unterbrechen, und so wenig ich die Schnitzel liebe, mit denen illustrirt werden soll, wie da und dort dieser und der „schon" das und das anzuwenden gewusst habe, so kann ich mir nicht versagen hier wenigstens einige Anfänge von Fugen der Vorläufer G. Gabrieli's zu geben.

Andrea Gabrieli



und prächtig auf Motettenart gesetzt seind", heissen „Sonata". Von Giovanni Gabrieli erschienen bei Bartolomeo Magni (Stampa del Gardano) 1615 „Canzoni e Sonate del Signor Giovanni Gabrieli, Organista delle Serenissima Republica di Venezia in S. Marco, a 3, 5, 6, 7, 8, 10, 12, 14 15 et 22 voci, per sonar con ogni sorte d'Instrumenti, didicate al Serenissimo Duca di

Antonio Mortaro



Giacomo Brignole



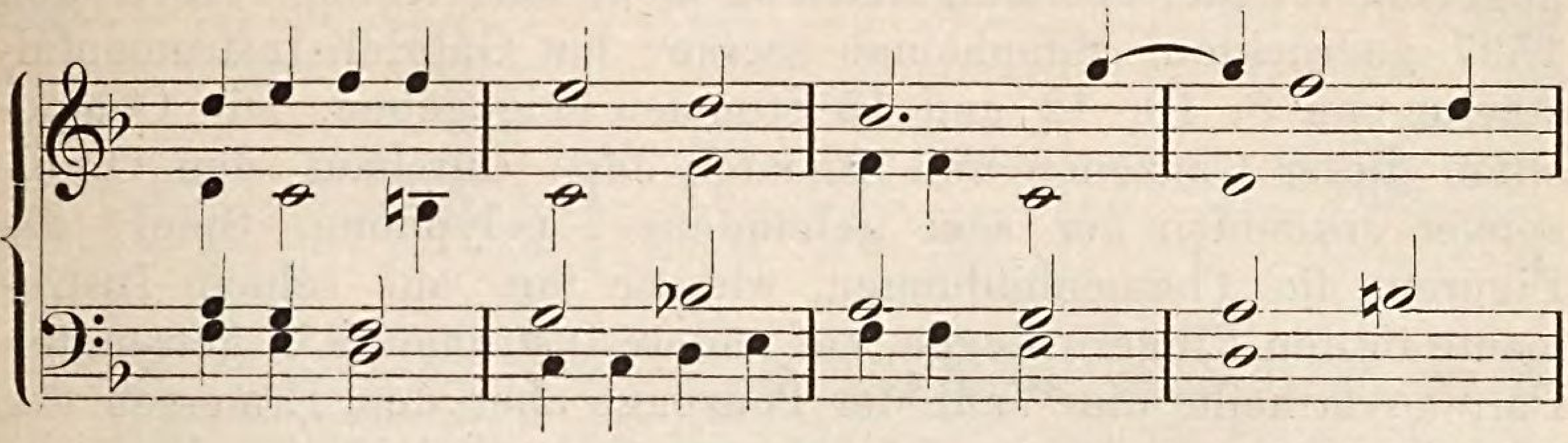
Christofano Malvezio



Antonio Mortaro



Baviera dal reverendo P. F. Thaddeo da Venetia Agostiniano." Hier sind 14 Nummern als „Canzon", die vier letzten als „Sonate" bezeichnet, Sonaten zu 14, 15, 22 Stimmen, die letzte eine



Florenzio Maschera.



Alle vorstehenden Fragmente sind aus Bernhard Schmid's d. j. Tabulaturbuch entnommen. Antonio Mortaro von Brescia war Franciscanermönch, Organist zu Novara und starb 1619 in Brescia. Florenzio Maschera war 1550 Organist von St. Spirito in Venedig. Jacob Brignole war wohl ein Genuese, G. B. Bonometti hat Stücke von ihm in den 1615 zu Venedig erschienenen „Parnasso Ferdinandeo" aufgenommen. Christoph Malvezzi ist der Herausgeber der 1591 gedruckten Sammlung „Intermedii e Concerti fatti per la Comedia rappressentata in Firenze nelle nozze del

„Sonate con tre Violini overo altri instrumenti“, denen ein (obligater) Bass als vierte Stimme beigegeben ist. Dieses Stück ist doch wieder im Sinne der Zeit fugirt und läuft in schwarzen Noten und Figurationen,[1]) so dass wir mit dem von Prätorius gegebenen Unterscheidungszeichen nicht ausreichen. Auch den 1597 gedruckten „Simphoniae sacrae“ hat Gabrieli Instrumentalstücke von 8, 10, 12 und 15 Stimmen beigegeben. Die Composition dieser Canzonen und Sonaten lässt durchaus den Orgelspieler erkennen, der sein gebundenes, polyphones Spiel, die Figuren, die Themenbildungen, wie sie ihm auf seinem Instrumente in den Fingern liegen, auf andere Instrumente in getrennten Parten vertheilt, die Wahl der Tonzeuge aber dem Ermessen der Ausführenden überlässt. Die Motive sind oft lebhaft, die Figurationen gelegentlich fast bunt, halten aber ihr Motiv consequent, fast pedantisch fest, die Accidentalen werden ordentlich beigesetzt (höchstens bleibt bei einer Cadenz aus alter Gewohnheit das Subsemitonium in der Feder), Intervalle, welche die Vocalmusik vermied, wie Sprünge in die verminderte Quart (man sehe das Thema der dritten sechsstimmigen Canzone!) werden, als von Instrumenten leicht ausführbar, ungescheut angewendet.[2])

Seren. Don Ferdinando Medici e Madama Cristiana di Loreno, Gran Duchi di Toscana.“ (Vened. Giac. Vincenti 1591. Exemplar in der Wiener Hofbibl.). Aus der Vorrede ist zu entnehmen, dass Malvezzi Hofcapellmeister des Grossherzogs war. Eines der Intermezzi (das zweite) ist von ihm componirt.

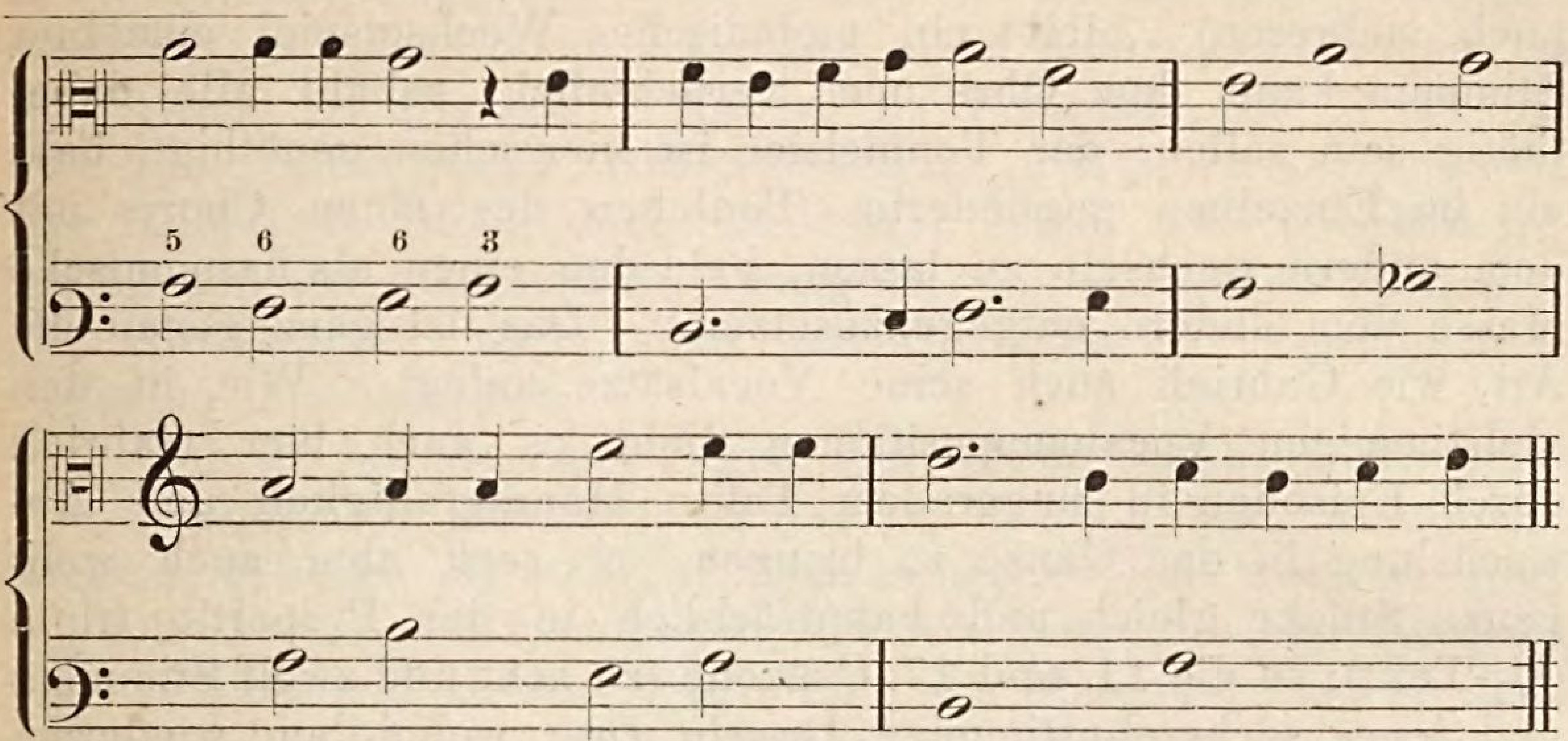
1) Winterfeld (III S. 118) gibt 34 Tempora als Probe, unterdrückt die folgenden 38 und bringt dann den Schluss. Der Bass ist, wie jedem selbst das Fragment bei Winterfeld zeigen wird, keine willkürlich wegzulassende Stimme. Im gedruckten alten Original ist der Zusatz „Basso se piace“, wie ihn Winterfeld beschreibt, in der Bassstimme nicht zu finden. Lässt man den Bass weg, so beginnt das Stück mit einer Pause, die dritte Geige setzt gegen die zweite fehlerhaft mit der Unterquarte ein, im 9., 10. und 13. Tempus stockt die Bewegung u. s. w. Das ganze Stück hängt dann in der Luft und endet mit dem Accord $\begin{smallmatrix} g \\ d \\ h \end{smallmatrix}$! Die Verdoppelung $\begin{smallmatrix} g \\ G \end{smallmatrix}$ im dritten Tempus des Basses, die bei Winterfeld steht, finde ich im Originale ebenfalls nicht.

2) Der Kern der ersten drei Canzonen, wie ihn Gabrieli selbst im Parte des Basso per l'organo andeutet, möge hier, wenigstens in den Anfängen, eine Stelle finden:

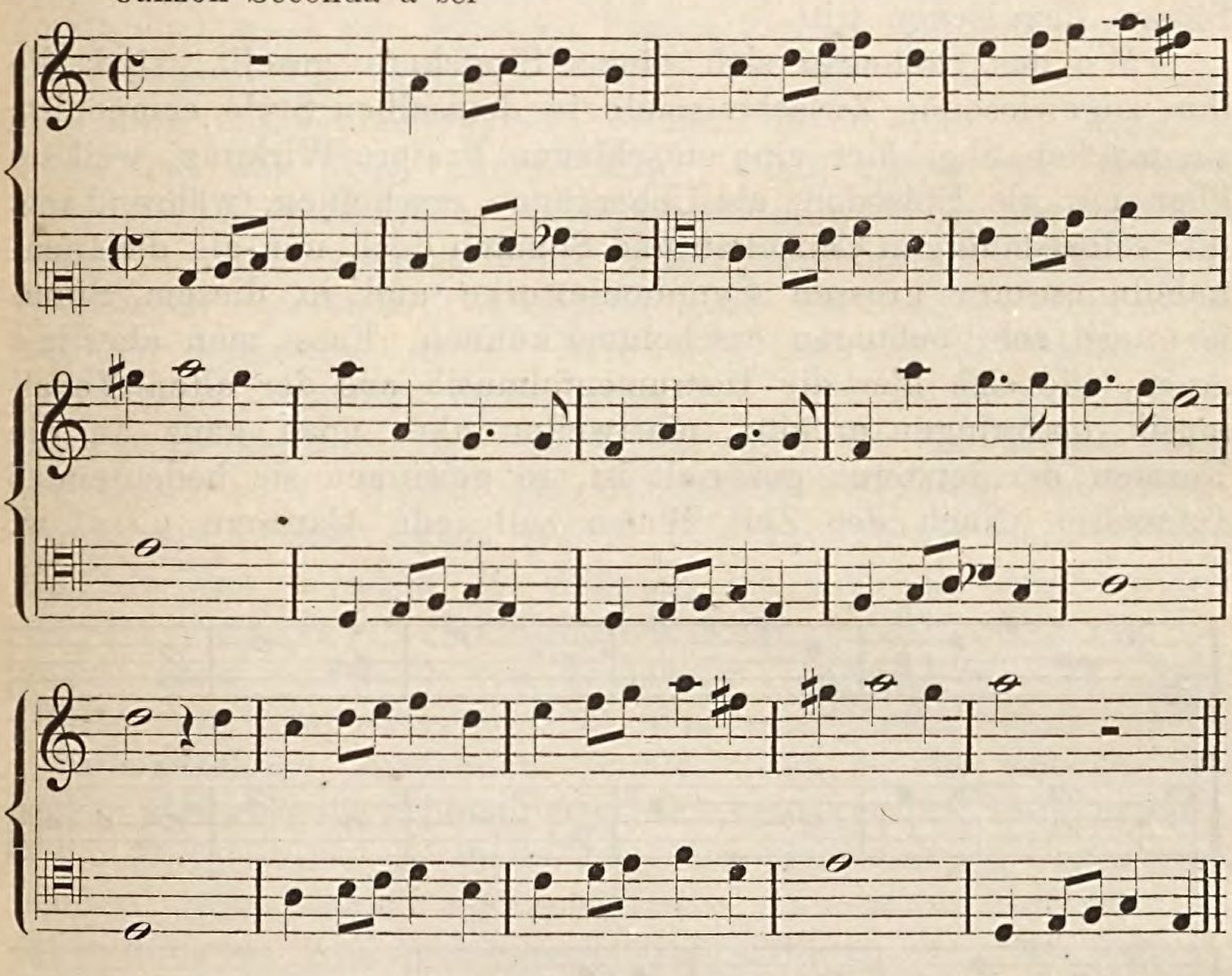
Canzon Prima a cinque.



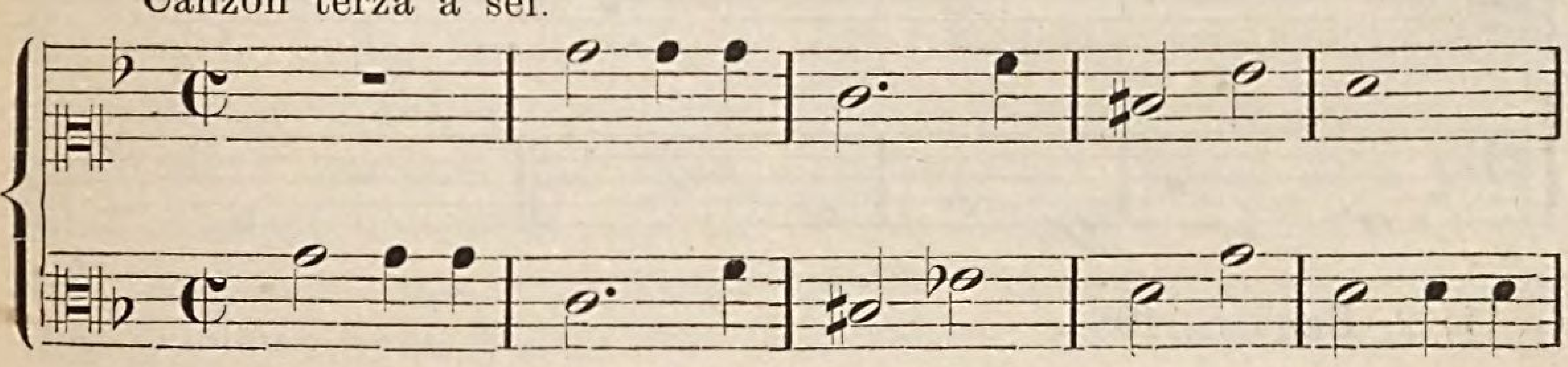
In den vielstimmigen Canzonen theilen sich auch wohl die Instrumente in Chori spezzati and dialogisiren chorhaft gegen einander. „Bei einer geringen Anzahl von Stimmen“, sagt



Canzon Seconda a sei



Canzon terza a sei.



Winterfeld, wo er von diesen Instrumentalwerken spricht,[1] „tritt das melodische Wechselspiel deutlicher hervor. Bei Tonstücken von acht Stimmen" (geschweige denn, müssen wir beisetzen, von noch mehreren) „bleibt ein melodisches Wechselspiel einzelner Stimmen kaum dem Ohre noch vernehmlich, sobald alle dabei thätig sein sollen; der Tonmeister ist hier schon genöthigt, bald ein im Einzelnen gegliedertes Tonleben des einen Chores mit dem andern wechseln zu lassen, bald den einen als harmonische Masse dem andern entgegenzusetzen." Das ist ganz genau die Art, wie Gabrieli auch seine Vocalsätze anlegt. Wie in den vielstimmigen Vocalcompositionen liebt es auch hier Gabrieli durch Episoden in ungeradem Takte Mannigfaltigkeit und Abwechslung in das Ganze zu bringen, er setzt aber auch wohl ganze Stücke gleich und hauptsächlich in der Proportio tripla ($^3/_1$-Takt): so die 11. nnd 17. Canzone (zu acht und zwölf Stimmen) und jenes sechszehnstimmige *Ascendit Deus,* wobei dann wiederum zur Abwechslung der gerade Takt episodisch oder in längeren Sätzen dazwischen tritt.

Wo das Orchester sich einem Singchore gesellt, sind die ihm zugewiesenen Zwischenspiele in demselben Style componirt; sie machen aber hier eine entschieden bessere Wirkung, weil sie eben nur als Episoden, als Uebergänge erscheinen, während uns die selbstständigen Canzonen und Sonaten doch nur als die Incunabeln unserer grossen Synphoniewerke und in diesem Sinne als noch sehr befangen erscheinen können. Fasst man aber in's Auge, wie sich hier die Instrumentalmusik aus der alten Vocalmusik loszuringen arbeitet, einstweilen aber noch ganz an die Formen der letzteren gefesselt ist, so gewinnen sie bedeutendes Interesse. Nach der Zeit Weise soll jede Canzone u. s. w.



1) 2. Band S. 108.

irgend einen Kirchenton repräsentiren; Gabrieli schreibt es allerdings nicht immer ausdrücklich bei, aber Valerio Bona bezeichnet seine Orchestercanzonen ausdrücklich mit „primo tuono, secondo tuono" (und gibt ihnen ausserdem noch besondere Namen *La Giovanella, La Dorinda, L'Aneria, La Pomadella, La Troila, La Marcella).* Aber bei der raschen Bewegung, den vielen Accidentalen, der lebhafteren Modulation rüttelt hier schon die Tonalität gewaltig an den diatonischen, streng und eng gezogenen Schranken der Kirchentöne; nicht lange darnach sollte sie dieselbe entschieden durchbrechen.

Gabrieli hat an seiner Orgel, von seinem Orchester für seine Vocalsachen nicht gerade wenig gelernt; nämlich seine farbenreiche Harmonie, seine oft wahrhaft überraschenden und doch so wohlmotivirten Harmoniewendungen, die Wirkung gewisser Accorde, die so feine und sichere Behandlung der Dissonanz, die er mehr im modernen Sinne einzuführen weiss, statt sie im Sinne der älteren Lehre wie Schleichwaare rasch einzuschmuggeln. Er theilt auch wohl den Stimmen Tonschritte zu, die ihm von seinen Instrumenten her gewohnt sind, z. B. die verminderte Quart, und zwar mit wohlerwogener Absicht, wie er denn im *Magnificat tertii toni* das Wort „humilitatem" damit eigen und geistvoll illustrirt und in ähnlicher Weise mit ihr und mit der übermässigen Quinte in dem sechsstimmigen Madrigal *Amor s'e in lei* die in Antithesen spielende Textesstelle „può far il mele amaro ed addolcir l'assenzio" malt. Wie man mit chromatischen Fortschreitungen umgehen müsse, weiss er auch schon ganz anders als Cyprian de Rore, der einstweilen noch mit dem Kopfe durch die Wand will. Welch' ein Unterschied zwischen des älteren Tonsetzers *Calami sonum ferentes* und der höchst merkwürdigen Episode *Non confundar in aeternum* bei Gabrieli, deren Thema aus der absteigenden chromatischen Scala gebildet und deren Harmonie ganz rein und von frappanter Wirkung ist! In dieser Classe von Compositionen Gabrieli's, welche man eigens als die „chromatischen" bezeichnen könnte, zeigt er sich mit den Gesetzen des chromatischen Tonsatzes, welche seine Vorgänger, ja seine Zeitgenossen in ihrem rathlosen Herumtappen kaum noch ahnten, ganz vertraut und im Klaren. Wir finden Modulationen, Accordfolgen, Ausweichungen, Halbschlüsse, die sich auf die Tonica einer fremden Tonart beziehen, Rückgänge — Dinge, für welche in den Kirchentönen, selbst beim liberalsten Gebrauche der zufälligen Erhöhungen und Erniedrigungen, der Musica ficta, auch nicht entfernt die Rede sein konnte. Frägt man, welch' ein Unterschied zwischen dieser Musik Gabrieli's und der modernen sei, so muss man antworten: keiner. Gabrieli erscheint darin den gleichzeitigen Florentiner Monodisten und ihren ersten Nach-

folgern unendlich überlegen, und sein wunderbar ausgebildeter Sinn für Schönheit und Wohlklang bewahrt ihn vor dem Schicksale, wie es Claudio Monteverde, dem genialen Menschen und tief empfindenden Künstler zuweilen geschah, Accorde und Fortschreitungen zu schreiben, welche nicht etwa nur die „pedantische Bornirtheit“ der Zeitgenossen unleidlich fand, sondern die heut, nach mehr als zweihundert Jahren, noch genau so unleidlich und eigentlich unausführbar sind. Diese unausführbaren harmonisch-chromatischen Studien sind in ihrer Art eben das, und in ihrer Art wieder so interessant, wie jene unausführbaren Canon- und Contrapunktstudien aus der Zeit Josquin's und Pierre's de la Rue. Auf was für Monstra man je zuweilen gerieth, möge man an der *Fantasia enarmonica* in Adriano Banchieri's „L'organo suonarino“ lernen. Dass ein gutes Geschick oder vielmehr der eigene Genius den Johannes Gabrieli auf diesen schlüpfrigen Pfaden, wo Andere strauchelten und stürzten, so sicher zum Ziele führte, ist ihm sehr hoch anzurechnen. Selbst in seinen noch auf die Kirchentöne gebauten Stücken macht er von der Musica ficta einen ganz besonderen Gebrauch und wendet Dinge und Töne an, die nicht im offiziellen Programme des hergebrachten Systemes standen.[1]) Johannes Gabrieli steht an der Grenzscheide zweier Epochen. Er erlebte es noch, dass von Florenz aus eine in ihren ganzen Grundlagen andere Musik, eine monodische, theils dramatisch-declamatorisch, theils bravourhaft-verzierte ihren Ausgang nahm.

Die Erschütterung, welche durch das musikalische Italien ging, ist in ihrer Art nur mit jener zu vergleichen, welche Europa bewegt hatte, als der grosse Genuese eine neue Welt voll neuer Wunder entdeckt hatte. In Venedig drängte sich die neue Manier gleich in die Kirche, wo die Sucht der Sänger persönlich zu glänzen sofort in den Vordergrund trat. Schon 1614 wurde in Gardano's Officin auf Kosten Bartolomeo Magni's ein Buch Kirchengesänge gedruckt, welche D. Girolamo Marinoni da Fossembrone, Musico della Serenissima Signoria di Venezia in San Marco neu componirt hatte (nuovamente composti). Hier finden wir die altehrwürdigen Kirchenstücke des *Assumpta est, Gaudeamus, Hic est vere Martyr* u. a. als coloraturenreiche Sologesänge, fast könnte man, trotz aller Befangenheit von Form und Behandlungsweise, sagen: als Bravourarien, voll Läufe, Triller u. s. w. Die alten Ritualmotive klingen stellenweise eben noch an, die Begleitung ist ein einfacher bezifferter Bass zum Schlusse ein *Salve Regina* als brillantes Duett für Discant und Alt mit begleitendem Generalbass. Johannes Gabrieli muss in seinen letzten Jahren

1) Schöne, sinnreiche und eingehende Ausführungen darüber möge man in Winterfeld's Schrift nachlesen.

noch etwas von diesen Zeichen einer neuen Zeit gesehen haben. Er hatte vielleicht zu viel massvolle Besonnenheit, um gleich dem heissblütigen Monteverde sofort mit beiden Füssen in dieses Treiben hineinzuspringen; aber dass er davon nicht unberührt geblieben, beweist jenes in seiner Weise äusserst merkwürdige *Kyrie* einer 1615 unvollständig (ohne Gloria, Credo und Agnus) gedruckten Messe. Es ist ein lebhaft figurirtes, übrigens nichtsbedeutendes Solo für Alt, nur dass Gabrieli statt des blossen bezifferten Basses eine vierstimmige höchst einfache Instrumentalbegleitung, fast nur ausgehaltene Accorde beischreibt.[1]) Die Behandlung erinnert entschieden an Marinoni's Kirchenarien; es ist aber auch wieder, als habe Jemand ein Stück aus einer von Johannes Gabrieli's Orgeltoccaten für eine Singstimme eingerichtet und mit dem Kirchentexte ausgestattet, sogar der lebhafte Lauf vor dem Schlusse fehlt nicht. Drei Jahre vor Gabrieli's Tode wurde im nicht zu fernen Mantua Monteverde's monodisch-declamatorisches Musikdrama *Orfeo* aufgeführt; hätte Gabrieli länger gelebt (er starb schon mit 55 Jahren), so würden wir seinem Namen vielleicht auch unter den frühesten Operncomponisten begegnen, so gut wie sein ihm geistesverwandter Schüler Heinrich Schütz die von Martin Opitz besorgte deutsche Uebersetzung der „Dafne“ Ottaviano Rinuccini's in Musik setzte. Heinrich Schütz hat seinem Meister einen warmen Nachruf gewidmet. „Hätten die Griechen“, meint er, „einen solchen Mann gekannt, sie würden ihn dem Amphion vorgezogen haben; und hätten sich die Musen vermählen wollen, so würde ihn Melpomene zum Gemahl gewählt haben.“ Johannes übertrifft seinen Oheim Andreas nicht an Kraft, Grösse, Tiefe, edler Schönheit und Würde — wohl aber an Mannigfaltigkeit der Richtungen, die er verfolgte, während der ernste Sinn des alten Andreas eben auf Eines gerichtet blieb. Diese beiden herrlichen Meister bilden eigentlich einen hellstrahlenden Doppelstern und sollten immer mit einander genannt werden.

Durch den Mitschüler Johannes Gabrieli's, Hans Leo Hasler, wie durch Heinrich Schütz, dann aber auch durch den beständigen Verkehr des reichen und kunstfreundlichen Hauses der Fugger mit Venedig und den Venezianischen Tonmeistern wurde der Einfluss der Venezianischen Musikweise in Deutschland ein überaus grosser. Kaum einer der deutschen Tonsetzer aus dem

1) Dass, trotz des beigesetzten Textes, Instrumentalparte gemeint sind, vermuthet Winterfeld, und sicher richtig: die ganze Factur lässt es zweifellos erkennen. Dass in gewissen Motetten Gabrieli's der tiefste und für Menschenstimmen allzutiefe Basspart bestimmt war von Contrabässen gespielt zu werden, ist gleichfalls eine beachtenswerthe Vermuthung Winterfeld's.

letzten Drittel des 16. und den Anfangszeiten des 17. Jahrhunderts ist davon unberührt geblieben. Dazu kommt noch, dass italienische Meister aus dieser Schule (die sich nicht auf die Inselstadt Venedig beschränkte, sondern auch im oberen Italien ausbreitete und sich also dem „römischen Musikstyle“ auf seinem Wege nach Deutschland gleichsam quer in den Weg legte) nach Deutschland berufen wurden, wie der Cremonese Tiburzio Massaini (gebildet in Piacenza, dann bei S. Maria del Popolo in Rom, seit dem Jahre 1580 am Hofe Rudolph II. in Prag) wie Giulio Bello da Longiano (von dem die Decanalkirche in Kuttenberg ungedruckte achtstimmige Messen im Venezianischen Styl besitzt), Camillo Zanotti von Cesena, 1589 Vicecapellmeister Rudolph II., Alessandro Orologio (Horologius), der 1612 zur Zeit des Todes des kunstliebenden Kaisers die Capelle als Vicecapellmeister leitete.[1]) Wir können den nach Deutschland verpflanzten triebkräftigen Absenker Venezianischer Kunst hier nicht einschieben und müssen diese ganze merkwürdige und einflussreiche Gruppe deutscher Tonsetzer einer späteren Betrachtung vorbehalten. Der Verkehr mit Venedig hörte nicht auf; ein richtiger Böhme Namens Georg Kropacz (zu deutsch Sprengwedel) gab 1578 Messen unter dem pomphaften Titel heraus: „Miss. quinq. voc. juxta decachordi modos, dorii scilicet hypodorii et lydii accurate compositae“.[2])

Kehren wir zu den Nachfolgern Andrea Gabrieli's zurück, die in Venedig blieben, so begegnen wir den tüchtigen Orgelmeistern Vincenzo Bell'haver oder Bellaver (seit 1586 Organist bei S. Marco, auch als Madrigalist sehr thätig), Giuseppe Guammi aus Lucca (eine Zeit lang in München, dann als Nachfolger Pell'haver's in S. Marco, von Zarlino als „Suonator d'organi suavissimo“ gepriesen), Francesco Guammi, dessen Bruder (Capellmeister von S. Marcellin in Venedig), Paolo Giusto genannt da Castello (seit 1595 Organist der zweiten Marcusorgel), Giambattista Califano, um 1580 Organist der Kirche de Tolentini in Venedig. Bedeutender als die vorgenannten sind: Baldassare Donati (1590 Capellmeister von

1) Von Massaini enthält auch das Florilegium Portense einige achtbare Arbeiten (I. 89 Hymnum *Cantate;* I. 66 *Tulerunt Dominum,* beide achtstimmig), von Giul. Bello (II. 68 *Cibavit nos,* zu acht Stimmen; II. 131 *Audivi vocem,* sechsstimmig), von Orologio (I. 33 *Cantate Domino canticum novum,* achtstimmig). Die Capellmeisterstelle in Rudolph's Capelle war 1612 unbesetzt. Alessandro Orologio bezog als Vicecapellmeister seit April 1603 monatlich 30 Gulden, jährlich als Kleidergeld 20 Gulden, Neujahrgeld 30 Gulden, Hauszins 70 Gulden (s. Aula Rudolphi etc.).

2) Jener G. Cropacius, von dem 1548 Messen zu fünf Stimmen in Venedig gedruckt worden sein sollen, ist derselbe Kropacz; das Werk wird bei Draudius erwähnt.

S. Marco, st. 1603), Componist einer grossen Menge von Villoten und Madrigalen, anmuthig, geistsprühend — Giovanni Croce (genannt il Chiozzotto, Priester bei S. Maria Formosa in Venedig, seit 1603 nach Donati's Tode Capellmeister von S. Marco, st. 1609), einer der edelsten Meister der Venezianischen Schule. Seine vierstimmigen Motetten sind so fein und solid durchgebildet, wie seine achtstimmigen reich und stattlich.[1]) Er erscheint fast wie eine zwischen Andrea und Johannes Gabrieli eine Art Mittelstellung einnehmende künstlerische Individualität. (Man möge seine beiden grossen achtstimmigen Stücke im Florilegium Portense einsehen: den 150. Psalm *Laudate Dominum,* der etwas von dem brillanten, feurig belebten Zuge ähnlicher Werke des jüngeren Gabrieli hat, und den eher der Weise Andrea's zugewendeten Gesang *O viri Galilaei.*) Und dieser wahrhaft, edle, liebenswürdige Kirchencomponist hat es gleichwohl nicht verschmäht in seinen sogenannten „Triacca musicale" (1597) Stücke vom komischesten Humor zu componiren, vier-, fünf-, sechs- und siebenstimmig: *Il gioco dell' occa, La canzonetta de bambini* u. a., auch einen Wettstreit zwischen Kukuk und Nachtigal, wobei der Papagei den Richterspruch fällt. Es war die Zeit, wo Orazio Vecchi mit seinem „Amfiparnasso", Adriano Banchieri mit seinem Carnevalsstück für den Giovedi grasso vor die Welt trat. Das Streben, die Musik zur Trägerin des Komischen zu machen, ist höchst bemerkenswerth: die Anfänge dazu finden sich schon unter den Frottole, wie denn überhaupt diese in den Musikgeschichten insgemein mit einigen verächtlichen Worten kurz bei Seite geschobene Sammlung für das Verständniss der älteren italienischen Musik äusserst wichtig ist.

Orazio Vecchi von Modena, Canonicus in Coreggio (1551—1604), Schüler eines Mönches Salvatore Essenga in Modena, ein grundgelehrter Mann, Dichter, Musiker, Capellmeister des Herzogs von Modena, war eigentlich Kirchencomponist. Seine achtstimmige Messe *In resurrectione Domini*[2]) darf als Musterwerk des Kirchenstyles gelten, seine vierstimmigen Motetten lassen den trefflich in Venezianischer Weise geschulten Tonsetzer erkennen. Anscheinend ganz dem strengen, massvollen Kirchenstyle gehörig, zeigen sie dem näher Forschenden einzelne sehr

1) Von Croce findet man in Proske's „Musica divina" eine Anzahl schöner vierstimmiger Motetten Nr. 32, 52, 56, 138, 173, 174, 175, 176. Kiesewetter's Sammlung besitzt von Croce die bedeutenden Werke: *Laudate pueri* (neunstimmig), *Miserere* (sechsstimmig), *Benedicta sit sancta Trinitas* (fünfstimmig), *Buccinate in neomeniis* und *Incipite Domino* (beide achtstimmig). Anziehende biographische Notizen bei Caffi 1. Band S. 200—206.

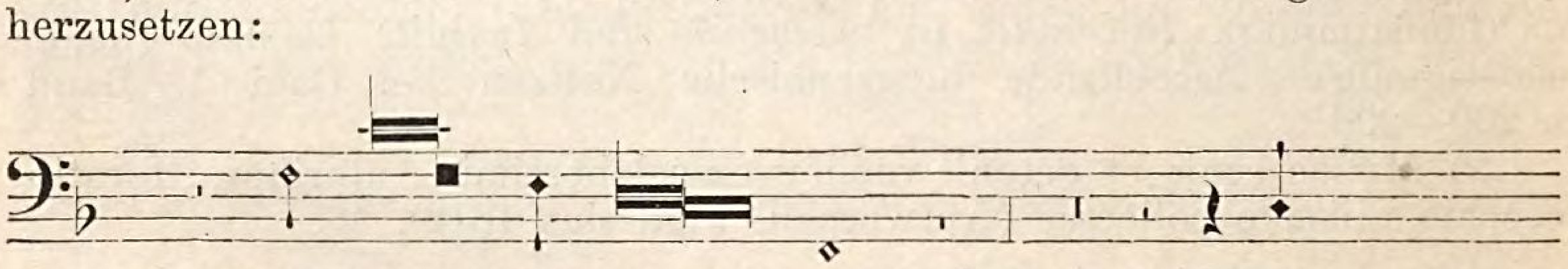
2) Missae senis et octonis vocibus ex celeberrimis Autoribus, Horatio Vecchio aliisque collectae (Antwerpen, Phalesius 1612).

geistreich gedachte, anziehende, aber ganz seltsam dramatisch-malerische Züge. Wenn in der Motette *Euge serve bone* der Ruf an den „treuen Knecht“ „Er möge eingehen zur Freude seines Herrn“ dreimal in stets gleicher Weise in markirtem Rhythmus ertönt, so hat das etwas eigenthümlich feierlich und froh Anregendes. Seltsamer ist es schon, wenn in der Motette *Velociter exaudi me*[1]) Vecchi nach dem längst bis auf den Namen vergessenen Ochetus greift, um die Worte „defecit spiritus meus“ von den Stimmen gleichsam stotternd und schluchzend vortragen zu lassen. Geradezu bedenklich wird die Sache, wenn in der achtstimmigen brillanten Motette *Surgite populi*[2]) die Worte „clamate per montes“ dem Componisten Anlass werden, den Bass wie von den steilen Felsabhängen eines hohen Berges herunter- und in die Tiefe zu werfen,[3]) und wenn er den Worten „in tympanis laetitiae“ zu Liebe mit den Stimmen nach Herzenslust paukt. Aus dem Manne, dessen „Gediegenheit, echt kirchlichen Ausdruck und treues Festhalten am reinen Kirchenstyle“ Proske belobt, guckt in solchen Zügen ein tief in seinem Innern sitzender „curioser Kautz“ heraus, und anderwärts tritt dieser neckische Dämon, wo er sich nicht um der Kirche willen geniren muss, offen zu Tage. So wird denn Orazio Vecchi nicht um seiner trefflichen Kirchenstücke, sondern um seines *Amfiparnasso* willen genannt. Freilich citiren die Scribenten dieses Werk insgemein nur, um sich darüber, wie Arteaga, ästhetisch zu erbossen. Ein Comödiendialog in lauter fünfstimmigen Madrigalen! Man war aber dergleichen in Italien von den Götteraufzügen bei fürstlichen Hochzeiten her völlig gewohnt. Erschienen Venus und Amor (wie bei dem Hochzeitsfeste Francesco's de Medicis mit Giovanna d'Austria 1566) begleitet von den Gestalten der Hoffnung, der Fröhlichkeit u. s. w., wie es nur ein Correggio oder Tizian hätte malen mögen, und sang nun ein achtstimmiger Chor die Rede der holden Göttin und antwortete ein fünfstimmiger im Namen Amors: so waren es eigentlich gar nicht die Götter selbst, die da sangen, sondern das Kunstwerk, das lebendig gewordene Gemälde hatte Stimme bekommen und sang. Wie Johannes Gabrieli sein schäferliches Liebespaar zehnstimmig

1) Beide Motetten in seinen 1590 bei Angelo Gardano in Venedig gedruckten Motecta Horatii Vecchii Mutinensis, Canonici Corigiensis.

2) im Florilegium Portense II. 101.

3) Die Stelle ist so seltsam, dass ich mir nicht versagen kann sie herzusetzen:



dialogisiren lässt, haben wir vorhin erwähnt. Von da aus waren nicht allzuviele Schritte, um auf den Weg zu kommen, den Orazio Vecchi einschlug, obwohl der Einfall, wie er dasteht, doch immer höchst seltsam originell bleibt. Vecchi versuchte es nämlich die Commedia dell' arte mit dem noblen Madrigalstyl in Verbindung zu setzen, und so entstand genannter *Amfiparnasso, Commedia harmonica,* ein Werk, das 1594 zu Modena aufgeführt wurde. Orazio Vecchi hat eine merkwürdige Sammlung von Madrigalen geschaffen, welcher er den Titel gab „Le veglie di Siena ovvero i varij humori della musica moderna a 3, 4, 5, e 6 voci". Das Werk wurde 1604 in Venedig, und unter dem Titel „Noctes ludicrae" 1605 in Nürnberg, und 1614 sogar in Gera in einer von Peter Negander besorgten deutschen Uebersetzung gedruckt. Es darf als bemerkenswerthes Zeichen gelten, wie sehr die Musik jetzt endlich danach rang, ganz bestimmter Ausdruck des wechselnden Affectes zu werden, die dramatische Bühne schwebte ihr bereits, wenn auch einstweilen in noch schwankenden Umrissen, vor. In diesen „Humoren" begegnen wir einer grossen Zahl eigenthümlicher Charaktere: „l'umor grave, allegro, universale, misto, licencioso, dolente, lusinghiero, gentile, affettuoso, perfidioso, sincero, svegghiato, balzano — und so weiter.[1]) Der Gedanke lag nahe genug, diese sogenannten Humore mit einer dramatischen Handlung in Verbindung und in Musik zu setzen. Daher denn jene vielbesprochene Sonderbarkeit, dass die Personen des Amfiparnasso von Pantomimen in zukömmlicher Maske auf der Bühne agirt wurden, während ein Sängerchor in fünfstimmigen Madrigalen absang was sie zu sprechen hatten — gewissermassen ein Seitenstück zu jenem bekannten Gesellschaftsspiele, wo einer redet, der andere dazu agirt. Das geht nun so weit, dass sogar beim Prolog, wo doch ganz einfach der Chor hätte auf die Bühne treten und seine Parentation an das Publicum singen können, laut Holzschnittvignette ein Gentiluomo (Lelio) in Venezianischer Tracht sich allein hinstellte, während fünf Stimmen anfingen: „benche siat usi, o spettatori illustri, solo di rimirar tragici aspetti" u. s. w. Das ist sicher höchst verkehrt, aber es ist in der grundsätzlichen Verkehrtheit des Ganzen doch Sinn, Methode und sogar Geist. Die Madrigalform ist der eigenthümlichen Aufgabe doch ganz eigenthümlich angepasst; Orazio bringt durch Alterniren der Stimmen, je zwei, je drei, auch wohl einzeln, doch eine Art von Dialog heraus, wenn auch nur andeutungsweise, fluctuirend und in-

1) Vecchi erzählt in der Vorrede, dass er dafür lange Zeit Studien gemacht: „per quanto m'è stato con lungo studio possibile a verisimile fabricati (umori)" u. s. w.

einandergreifend. Der Prolog ist mit gutem Verständnisse meist nur syllabisch und einfach Note gegen Note gesetzt, bei dem letzten, auffordernden „Ascoltate“ treten die Stimmen wechselnd und nacheinander die Aufforderung wiederholend ein. Bedeutender noch ist, dass Orazio nach wechselnder Charakteristik strebt, ja nach entschieden komischen Effekten. Schiesst er bei diesen zuweilen über das Ziel, wie gleich in der ersten Scene, wo der gellende Ruf Pantalon's und Pierulin's „Hortensia! Hortensia!! Hortenenenenensia!!!“ dadurch carikirt wird, dass es (absichtlich) in raschen Quintparallelen auf- und abgeht, so geräth ihm Anderes überraschend gut, wie die Judenscene, oder die Scene zwischen dem spanischen Capitano und seinem bergamaskischen Bedienten. Und so mag man es gelten lassen, wenn Orazio's Grabschrift von ihm rühmt: „qui harmoniam primus comicae facultati conjunxit“, wiewohl im Namen von Croce's „Triacca musicale“ doch wohl Einsprache zu erheben wäre. Unrecht ist es jedenfalls, den Amfiparnasso verächtlich als „absurde Erfindung“ kurz und gut bei Seite zu werfen. Die gewählte Form findet zum Theile ihre Entschuldigung darin, dass das für die wirkliche Oper unentbehrliche Orchester damals in der entsprechenden Weise (das heisst nicht blosse Accorde auf einem Grundbasse anschlagend, wie eben damals in Aufnahme kam, sondern selbstbedeutend eingreifend, wie z. B. bei Mozart u. s. w.) noch nicht zur Verfügung stand und dem Orazio offenbar ahnungsvoll und dunkel ein analoger musikalischer Effekt vorschwebte, den er denn durch belebte Polyphonie singender Stimmen zu ersetzen strebt, die Trockenheit selbst auch von Solovorträgen wie die der damaligen Florentiner Gesanggrössen, einer Signora Archilei, des Signor Galfreducci, wohl fühlend, ohne zur Zeit eine andere Abhilfe zu wissen. Wenn übrigens Vecchi 1605 hochbetagt starb, so ist der Amfiparnasso jedenfalls ein Werk seines späten Alters, und die Frische vieler Züge verdient dann doppelte Anerkennung. Der Componist (auch Textdichter?) that sich auf sein Werk in der That etwas zu Gute. In der Vorrede rühmt er: seine Comödie sei nicht blos gemacht Lachen zu erregen, kein leerer Zeitvertreib (passatempo buffonesco), sondern, was die bessere Comödie immer sein sollte, ein Spiegel des menschlichen Lebens (specchio dell' humana vita). Er habe das Nützliche (l'utile) nicht weniger im Sinne als das Lachen (il riso). Mit Denksprüchen sei er sehr sparsam gewesen, weil die wahre Comödie weit mehr auf Darstellung des Affectes ausgehen müsse.[1])

1) Die bemerkenswerthe Stelle lautet im Originale: — „dovend' io dirizzare il Canto più tosto all' affetto che alla moralità mi e convenuto usare gran risparmio di sentenze.“ Man möge sich der analogen Stellen in Diderot's bekanntem Dialog „Rameau's Neffe“ erinnern.

Vecchi vergleicht seine Behandlung des Ganzen mit dem Verfahren eines Malers, der gewisse Hauptfiguren in den Vordergrund stellt, und hinter sie andere nur theilweise sichtbar werdende. Sein Werk bezeichnet er als „Accopiamento di Comedia e di Musica, non più stato fatto, ch'io sappia, d'altro, e forse non imaginato". Es scheint, dass er mit Anspielung auf den doppelgipfeligen Parnass (Poesie und Musik sind hier die beiden Gipfel) für seine „neue Erfindung" (questa mia, mi sia lecito di dire, nova invenzione) den Titel *Amfiparnasso* wählte. Der Text ist eine eigentlich nur sehr locker zusammenhängende, zum Theil von ganz fremdartigen Episoden („con invenzioni o personaggi troppo ridicoli", wie Sansovino von der Comödie seiner Zeit sagt) unterbrochene Handlung, in welcher die bekannten Masken der „Commedia dell' Arte" auftreten, auch die Dialektmischungen angewendet sind, an denen sich seit Burchiello's und Angelo Beolco's Zeiten die Zuschauer so sehr ergötzten. Die edeln Liebespaare sprechen das reinste Toscanisch im blumigsten Guarini'schen Styl, Pantalon, der Doctor und Pierulin den weichen aber gemeinen Venezianischen Dialekt, der prahlerische Capitän das volltönige Spanisch, sein Diener Zane die monströse Bergamasker Mundart. Die Personen sind: Pantalone, vecchio; Pedrolin, suo servo; Hortensia, Cortigiana; Lelio, giovane inamorato; Nisa, amata di Lelio; il dottore Graziano; Lucio, giovane inamorato d'Isabella; Capitan Cardon, Spagnuolo; Zane, Bergamasco; Isabella giovane inamorata di Lucio; Frulla, Servo di Lucio; Francatrippa, servo di Pantalone; Hebrei in Casa. Die Holzschnitte zeigen die Personen in den bekannten Masken; Pedrolin trägt auch schon den bekannten Pierrotanzug. Die erste Scene des ersten Aktes exponirt sich mit einem Dialog zwischen Pantalon und Pierulin, den jener aus der Küche, wo sich der gefrässige Knecht eben über gebratene Hühner hergemacht hat, herbeizankt, damit er Hortensia, ein Fräulein, wie es deren damals in Venedig sehr viele gab, auf den Balkon herausrufe. Die „Benemerita" (wie einmal der Venezianische Senat artiger Weise diese Damen nannte) lässt sich gegen den „kindischen Alten" sehr tugendlich und erzürnt an: „wofür er sie denn halte!?" — Folgender Auftritt: feine Höflichkeits- und Liebesscene zwischen Nisa und Lelio, der, ihrer Neigung noch ungewiss, von der spröden Schönen eine Narzisse erhält, zum Zeichen „che sol io sono amante del mio, qual dite voi, divin viso". Lelio warnt sie vor dem traurigen Loose des mythologischen Narziss: „amate altrui, che amor proprio è morte". Pantalon erscheint wieder mit dem Doctor, dem er seine Tochter zur Frau zu geben verspricht. Plötzlich geht Alles im hohen Style: Lucio voll Eifersucht; ob Isabella nicht

etwa den Spanier Cardon liebe, will sich in einen Felsenabgrund stürzen. Mit Mühe halten ihn zwei (stumme) Personen zurück. Capitän Cardon nähert sich Isabellen wirklich als entschiedener Bewerber, er befiehlt seinem Zane an Isabella's Thüre zu pochen und für ihn bei der Dame Gehör zu erbitten. Spanischer und Bergamasker Dialog — wechselseitige, von Seite Zane's halb absichtliche Missverständnisse. Zane fürchtet für seinen Rücken; der Capitän beruhigt ihn: „er sei im Stande mit diesem Degen tausend Menschen zu tödten". Voll Freude bemerkt Zane, die Thüre öffne sich ohnedies und Isabella komme, worauf ihn der Capitän auf die Frage, ob er noch etwas zu befehlen habe, eilig mit den Worten wegschickt: „nada, nada my Zanigos, va con Dios, va con Dios", letztere höchst merkwürdiger Weise in dem raschen Parlando kleiner Noten des späteren Buffostyles und in der oft wiederholten sogenannten Bettelcadenz, plötzlich bei Isabella's Auftreten abbrechend — es ist wie eine Ahnung Rossinischer Buffonerieen. Isabella erscheint und spielt die Eifersüchtige: „un ultra dama", sagt sie, „v'ha tolto il core, ah tiranno, ah crudele, che mi giov'esser fedele?" Vergebens versichert der Capitän seine Unschuld. Sie beruhigt ihn: es sei nur Scherz gewesen; er aber verbietet sich „estas burlas, porque poco ha faltado, que no soy de dolor morto". Sie erwidert: „s'agl' archibugi et a le colubrine, siet' uso a far gran core, perchè temete poi scherzi d'amore?" Er frägt nun, wem ihre Stirne, Augen, Ohren u. s. w. gehören; sie antwortet jedesmal: „del Capitan Cardon" (der Einfall ist aus dem Pecorone Nov. 7, 1 entlehnt). Das Dialogisirende tritt hier in der Musik besonders deutlich hervor. Kaum ist der edle Hidalgo abgezogen, als die Sache abermals unvermuthet eine tragische Wendung nimmt. Isabella, die eben erst so guter Laune gewesen, zieht einen Dolch und will sich aus Liebesgram um Lucio erstechen: „chiaro vedrai, ch'io vissi a te fedele". Lucio's Diener Frulla hält sie zurück und beruhigt sie über Lucio's Schicksal: er hat sich allerdings in einen Abgrund stürzen wollen; aber Hirten, die in der Nähe waren und seine Klagen hörten, kamen zu rechter Zeit dazu u. s. w. Isabella äussert ihr Glück. Natürlich ist ihr Verzweiflungsmadrigal hochpathetisch — Vecchi declamirt es ganz trefflich, wie es der leidenschaftliche Moment gebietet. In der folgenden Scene gibt Pantalon seinem Diener Francatrippa den Auftrag, zur Hochzeit seiner Tochter mit dem Doctor Graziano die Verwandten des letzteren einzuladen. Der Doctor selbst kommt dazu mit einer Laute in der Hand (Francatrippa nennt sie verächtlich „Zambaiu"). Pantalon begrüsst ihn „bon zorno caro zenero" und bittet, er möge ein „Madrigaletin" singen, wozu Francatrippa die Braut auf den Balcon heraushoten muss. Der Doctor singt ein Madrigal

von Cyprian de Rore, dessen höchst sentimentaler Text sich im Munde des Sängers zur burlesken Komik parodistisch verdreht, der beibehaltenen Oberstimme Cyprian's gibt Vecchi drei neue Begleitungsstimmen.

Die nächste Scene ist das Effektstück des Ganzen. Francatrippa soll einen Diamant verpfänden und pocht an die Thüre eines Judenhauses (man möge sich der betreffenden himmelhohen Häuser in Venedig erinnern), wo die Judenschaft eben den Sabbat feiert, und in fingirtem Hebräisch singt: „ahi, Baruchai, Badanai, Merdochai“ u. s. w. Francatrippa hört nicht auf zu pochen und ruft nach einem Messir Aron; die Singenden senden ihrerseits einen Diener Samuel herab, zu sehen was es gibt. „Adonai“, ruft der Meschores verwundert, „che l'è lo Goi, che venut con lo mascogn, che vuol lo parachem“. Es kann nicht sein: „l'sabba è ch' a non podem“. Die Musik zu dieser Episode ist wirklich hochkomisch. Mit übersprudelndem Muthwillen parodirt Vecchi im Chorgesange der Juden die Intonationen und Melodieen der Synagoge, bei den Worten „calamala barachot“ wird das Durcheinandersingen ein wahres Charivari, dabei ist es ein Meisterstück an Tonsatz.[1]) Hart hinter diesem tollen Spass kommt eine sentimentale Liebesscene zwischen Lucio und Isabella. Sie meint erst seinen Schatten zu sehen: „sei Lucio od ombra?“. Er lebt, er liebt sie, wechselseitige Versicherungen der Treue. Lelio kommt hinzu und ruft Alle herbei, als er Lucio's Glück erfährt. Lucio stellt Isabella als seine Braut vor — es werden Glückwünsche und Hochzeitsgeschenke gespendet: Nisa schenkt ein Hündchen „questo cagnuol vi dono, accio serbate a Lucio fedelta“, Lelio schenkt eine Rose mit der artigen Wendung „ch' al volto vi somiglia“; der Spanier zeigt sich grossartig generös: „tres mil maravedis“ (eine ganz kleine Münze) „toma o dama hermosa, y de mi Lucio esposa“. An seine Liebe denkt er nicht mehr. Isabella dankt Allen, und Lucio — das heisst fünfstimmiger Gesang in seinem Namen — schliesst mit den Worten:

entriamo hor tutti in casa

(zu den Zuschauern)

e voi cortesi ed illustri spettatori
ci date veramente
piacevol segno, che vi sia piacciuta
questa favola nostra, poi che s'ode
grand' applauso, voci di lode.

1) Der officielle Aesthetiker Arteaga nimmt an dieser Scene ganz besonderes Aergerniss.

Solche lobpreisende Stimmen scheinen in der That nicht gefehlt zu haben, aber der Amfiparnasso verfehlte auch nicht Tadel und Bedenken zu erregen, wie Vecchi selbst in der Vorrede seiner Veglie di Siena erzählt. Man missbilligte die Vermischung ernster und komischer Musik.[1]) Aber einen lebhaften Bewunderer fand er an Adriano Banchieri, der nicht allein 1603 ein „Studio dilettevole a tre voci nuovamente con vaghi argomenti e spassevoli intermedii fiorito dall' Amfiparnasso, commedia musicale del Orazio Vecchi" herausgab, sondern auch in einer „Prudenza giovenile, Commedia, parte superiore alla bastarda" (Mailand 1607) und in einer „Pazzia senile, raggionamenti vaghi e dilletevoli" (Cöln 1601) den Amfiparnass geradezu nachahmte, ihn aber in einem (freilich ausdrücklich für den Carneval bestimmten) Werke noch weit überbot, dessen Titel umständlich also lautet: „Festino nella sera del giovedi grasso avanti cena, genio al terzo libro madrigalesco con cinque voci et opera à diverse diciottesima di Adriano Banchieri Bolognese sotto novello stile hora dato in luce, con Privilegio, in Venetia appresso Ricciardo Amadino MDCVIII." Von der Tollheit des Ganzen macht man sich keinen Begriff, es ist Caricatur, Buffonerie, Fratze, aber doch immer nicht ohne Geist, nicht ohne Gentilezza — von und für den italienischen Carneval und dort an rechter Stelle und berechtigt — in Deutschland würde man den Autor vielleicht in's Tollhaus gesteckt haben. Es ist eine Scenenfolge ohne Zusammenhang, oder vielmehr es sind einzelne burleske Madrigale, dazu bestimmt, von entsprechenden Masken abgesungen zu werden; jedes hat (wie auch bei Vecchi jede Scene) ein zierlich gereimtes Argomento, z. B. „qui si ode una spassevole barzeletta, di certi cervellini usciti in fretta". Den Gipfel der Tollheit erreicht ein „Contrapunto bestiale alla mente" mit dem Argument: „un cane, un cuccu, un gatto ed un chiù per spasso fanno contrapunto a mente sopra un basso". Der Bass, der zu diesem Thierconcerte den Grundgesang bildet, singt ein Narrengewäsche im Latein des Dottore „Nulla fides gobbis, similiter et zoppis" u. s. w. Darüber ertönt der (geschriebene) „Contrapunto a mente" der Bestien, der Kukuk lässt seinen natürlichen Ruf „Cuccu" hören, der Hund bellt „babbau", die Katze miaut „gnao" und die Eule heult ihrem Namen entsprechend „chiù", dazwischen wiederum (gerade wie bei Vecchi) etwas Edleres: „l'amanti cantano una canzonetta," oder eine komische Erzählung „la zia Bernardina racconta una novella" und so weiter. Die Tonsätze sind übrigens in gutem, wenn auch in den komischen Nummern burlesken Madrigalenstyl geschrieben. Für die Geschichte des Komischen

1) „— che non serba il framettere della musica ridicola con la grave."

(nicht blos des musikalischen) und für die Sittengeschichte ist das Werk von Interesse. Und dieses richtige Narrenstück componirte derselbe Banchieri, der eine ganze Menge musikalisch instructiver Werke als Tonlehrer ex professo geschrieben, eine Menge fugirter und figurirter Orgelstücke, Madrigale im herkömmlichen Idealstyle, Psalmen und „sacri concerti", der sogar durch die Zugabe der Sylbe „ba" der erste (und einzige) in Italien den Versuch machte, die Solmisation abzuschaffen! Alessandro Striggio von Mantua (bei Cosmus von Medicis in Florenz, später Capellmeister in Mantua, Madrigalist) componirte „il Ciccalamento delle donne al buccato e la caccia a quattro cinque e sette voci con il giuoco di primeria" (Ven. 1584) — Zank von Waschweibern! Das hatte Meister Orazio mit seiner „Comica facultas" auf dem Gewissen!

Ein so tüchtiger Meister Orazio Vecchi auch immer war, er bezeichnet doch schon die Wendung zum Verfalle der Venezianischen älteren Schule. Sie nahm gegen das Ende des Jahrhunderts schon etwas Manierirtes, Geschniegeltes, bunt Unruhiges an; die schwarzen Noten, die Achtelnotenfiguren werden häufiger, die alte grossartig ruhig wandelnde Diatonik hat fast schon der neuen Tonweise, welche Erhöhungs- und Erniedrigungszeichen ungenirt anbringt und durch sie glänzende, frappante Färbungen bewirkt, Platz gemacht. Es ist viel äusserlicher Glanz und Prunk bei fühlbarer innerer Leerheit. (So findet Jacob Burckhardt auch in der Renaissance-Architektur Venedigs einen „Venezianischen Kunstschreinergeist und Juweliergeist"[1]) — man kann hier das Wort getrost entlehnen.) Gegen die glänzende, aber noch immer edle, besonnene Kunst der Gabrieli erscheinen Stücke schon als völlige Entartung, in denen es so zugeht wie in Orfeo Vecchi's (Capellmeister von S. Maria della Scala in Mailand) sechsstimmigen *Quem quaeris Magdalena,*[2]) wo drei Stimmen mit drei Stimmen einen fast überzierlich feingedrehten Dialog führen, wie in des Venezianers Francesco Croatti achtstimmigem *Duo Seraphim clamabant*[3]) (wobei noch allerlei spielende Züge angebracht sind, dass anfangs wirklich zwei Seraphim, zwei Soprane ein contrapunktisches Schnörkelduett anstimmen, dann, mit sichtlicher Effektmacherei, plötzlich alle acht Stimmen loslegen „plena est omnis terra", hierauf, wo vom Trinitätsmysterium die Rede ist, drei Stimmen nacheinander in colorirten Gängen recitiren — „pater — et filius — et spiritus sanctus" und sofort zu den

1) S. Kugler's Gesch. der Baukunst, beendigt von J. Burckhardt und Dr. W. Lübke, 4. Band S. 61.
2) Flor. Port. (II. 98).
3) a. a. O. (II. 99).

Worten „et hi tres unum sunt" alle drei zusammen), oder wo den Stimmen endlich im ernsten, polyphonen Style Gurgeleien vorgeschrieben werden, wie in Francesco Bianciardi's *Surgite pastores* [1]) und *Quid concinunt pastores.* [2]) Aber man muss dabei bekennen, dass die Sache oft auch effektvoll und gar nicht ohne Geist gemacht ist, und die achtstimmige Passionsmotette Bianciardi's *Ave rex noster* [3]) ist sogar ein ausgezeichnetes Werk, rein und tief empfunden, ergreifend im Ausdrucke eines edeln Schmerzes und besonders im zweiten Theile mit einigen ganz prachtvollen Harmoniewendungen ausgestattet. Bianciardi (er stammte aus Casola bei Siena, war um 1600 Capellmeister in dem herrlichen Dome dieser Stadt und soll nur 35 Jahre alt geworden sein) wird von Adriano Banchieri als „soavissimo Compositore" gepriesen — und war nach Pitoni auch ein trefflicher Orgelspieler (in der „Nova Musices Organicae Tabulatura" des Joh. Woltz, 1617, und im Tabulaturbuche des jüngeren Bernhard Schmid finden sich Stücke von ihm, in letzterem auch ein unbedeutendes Stück von Orfeo Vecchi). Die Schule war im Sinken, aber sie hatte noch immer schätzbare Leute aufzuweisen, wie Giulio Giusberti, genannt Julianus Eremita (er war nämlich Eremitanermönch) aus Ferrara, der Ferrarese Paul Isnardi, ferner Marcantonio Ingegneri aus Cremona, Capellmeister des Herzogs von Mantua, Lehrer Monteverde's, dessen achtstimmiges *Duo Seraphim clamabant* (Florilegium Port. I. 54) den Gabrieli'schen Styl noch in seiner echten Pracht zeigt, Lodovico Balbi, Minorit, Capellmeister im Santo zu Padua, von dem das Florilegium Port. eine würdige Composition des 42. Psalms, ein seltsam in's Magnificat auslaufendes Stück *Plaudite nunc organis* und mehrere Motetten bewahrt.

Sehr anziehend ist Leone Leoni, Capellmeister im Dome zu Vicenza. Zwar ist polyphone Verwebung der Stimmen nicht eben seine besondere Stärke, aber er ist ein glänzender Colorist, seine Harmonie vom reinsten Wohlklang, und er empfindet tief und edel, Das Gebet *O Domine Jesu Christe adoro te spinis coronatum,* das zwei vierstimmige Chöre alternirend singen, ist von einer fast himmlisch zu nennenden Schönheit, und nicht leicht hat jemand den hinreissenden, herzschmelzenden Ausdruck göttlicher Liebe schöner und inniger getroffen als der Meister in der Steigerung der wiederholten Frage „Petre amas me?" Sein *Tribularer si nescirem* hält freilich den Vergleich mit jenem Palestrina's nicht aus. [4])

1) u. 2) Flor. Port. (II. 57 und 81).

3) a. a. O. II. 92.

4) Alle diese Stücke im Floril. Port. In dem „Petre amas me" wird Frage und Antwort zwei vierstimmigen Chören zugetheilt.

Ein anderer edler Meister ist der Veronese Matteo Asola, der zum Widerspiele seiner Zeit, welche gar nicht genug Stimmen und Chöre in Bewegung zu setzen wusste, dreistimmige Messen componirte, ferner ein dreistimmiges *Requiem*, aber auch ein vierstimmiges für tiefe Stimmen1) aus kurzen Sätzchen bestehend, die ein Tractus des Gregorianischen Gesanges einleitet, ganz eigen und fast schauerlich ergreifend. Er hat aber auch nach der Zeit Weise achtstimmige Sätze und manches Eigene: so Petrarca's Vergini als dreistimmige Madrigale u. a.

Nicht weniger schätzbar ist der Veronese Vincenzo Ruffo, von dem ein hochfeierliches *Adoramus* dem vierstimmigen *Requiem* Asola's angehängt ist, das Nürnberger Magn. op. cant. eine fünfstimmige Motette enthält *Peccantem me quotidie,* ausserdem viele Messen u. s. w. gedruckt wurden.

Die Familie Antegnati, ein Geschlecht von Orgelbauern in Brescia, besass an Constanzo einen soliden Componisten, von dem 1589 bei Angelo Gardano Messen (a Cori spezzati) erschienen über *Surrexit pastor bonus* (6 v.), *Vide clementiam* (8 v.) und *Non mi toglia ben mio* (8 v.)2)

Noch wären zu nennen Arcangelo Borsaro von Reggio, Giulio Osculati, Curzio Valcampi, Benedetto Pallavicino, Geminiano Capilupo (Orazio Vecchi's undankbarer Schüler) Damiano Scarabello (Vicecapellmeister im Mailänder Dome — Magnificat von vier zu zwölf Stimmen), Ippolito

1) Le Messe a quattro voci pari, composte sopra li otto toni della musica con due altre, l'una pro defunctis, l'altra de S. Maria a voce piena (Venedig, Söhne des Ant. Gardane 1574). Ein Exemplar in der Wiener Hofbibliothek. . . . Venedig 1586.

2) Die k. k. Hofbibliothek in Wien besitzt sie, leider fehlen einzelne Stimmhefte. Sehr interessant sind die Familiennotizen, die Costanzo in der vom 16. April 1589 datirten, an die Domherren von Brescia gerichteten Vorrede, weil sie die Notizen Lanfranco's vervollständigen. Der Ahnherr Giovanni Antegnato war „Dottor di Collegio" und lebte um 1460. Sein Sohn Bartolomeo war Organist der Kathedralkirche von Brescia, auch Orgelbauer. Werke von ihm besass Mailand, Mantua, Como, Lodi und Brescia selbst (letztere 1486 gebaut). Bartolomeo hinterliess zwei Söhne, Giovan Giacomo und Giovanni Battista; der erste war Organist im Mailänder Dome und baute für den Chor der Brescianer Kathedrale ein Orgelwerk; „che è stimato uno de migliori o più famosi, che hoggi si sentino in tutta Italia." Auch der andere war „musico et organista assai famoso." Sein Sohn Graziadio folgte dem gleichen Berufe, dessen Sohn war eben Costanzo, der mit väterlicher Freude das ausserordentliche Talent seines noch in zartem Alter befindlichen Söhnchens rühmt (der Knabe scheint jung gestorben zu sein, da nichts weiter von ihm verlautet). Auch Giangiacomo hinterliess einen Sohn, den Costanzo nicht nennt, aber als Orgelspieler und Orgelbauer lobt. Die Darstellung, welche Lanfranco in seinem „Scintille di Musica" (Brescia 1533) gibt, möge man bei Fétis 1. Band S. 116, wo sie wörtlich citirt ist, nachlesen.

Baccusi (Mönch, um 1590 Capellmeister im Dome zu Verona, er hat unter Anderem Stanzen des Ariosto und Tasso als dreistimmige Madrigale componirt),[1]) Valerio Bona (derselbe, dessen Instrumentalstücke vorhin erwähnt wurden — von ihm eine Sammlung Messen, Magnificat, Litaneien und Motetten, die 1601 bei Ricciardo Amadino erschien), Giuseppe Belloni von Lodi, Giovanni Contini der ältere (Capellm. z. Brescia — Madrigale und Kirchenstücke), Maddalena Casulana von Brescia (zwei Bücher Madrigale 1568, 1593), Francesco Portinaro (Madrigaldialoge zu sechs und acht Stimmen, von ihm und der Casulana auch Stücke in Bonagionta's „Desiderio"), Giuseppe Caimo da Milano (Madrigale 1568, 1571), Ippolito Sabino (Venezianer um 1570, sehr geschätzter Madrigalist), Lelio Bertani (Madrigale 1586),[2]) Giorgio Florio, Capellmeister im Dome zu Treviso, Giambattista Bruni in Crema (1604 ein Buch fünfstimmiger Madrigale,[3]) der Componist dankt das Gedächtniss seines Namens vor Allem seinem genialen Sohne Francesco genannt Cavalli) u. A. m. Die Werke dieser Tonsetzer sind fast wie gewisse Galleriegemälde: man läuft an ganzen Wänden voll achtlos vorbei zu den grossen stets genannten Meisterwerken, welche durch die Galleriesäle weit herleuchten, nimmt man sich aber Zeit und Mühe bei dem Einzelnen anzuhalten, so erstaunt man über die Fülle von Kunst, Fleiss und Tüchtigkeit, welche die Meister daran gewendet haben, um schliesslich nicht angesehen zu werden.

Als vorzügliche Vertreter des leichten, graciösen Genres der Villanelle u. dgl. wären noch zu nennen: Perissone Cambio (nach Caffi's verlässlicher Angabe von Geburt Franzose, neben ihm erwähnt der gelehrte Forscher noch Francesco Bellamano, Ippolito Tromboncino, den Griechen Laudarit und Gasparo Fiorino, die um 1550 zur Zeit des Dogen Francesco Donato „an Tüchtigkeit wetteiferten"),[4]) der anmuthige Giangiacomo Gastoldi von Caravaggio, Capellmeister von St. Barbara in Mantua, seit etwa 1592 in Mailand, dessen fast zahllose „Balleti" (Singetänze, Fa-la) und Canzonetten höchst geschätzt waren, ein Componist für die Feste der feinen Gesellschaft, ihre Conversationen, Bälle und Maskeraden. („La mascherata de Cacciatori a sei voci ed il concerto de pastori ad otto" erschien Ven. 1591, erlebte fünf Auflagen, die zweite 1595, dritte 1596

1) Auch Jaquet Berghem componirte eine vierstimmige *Musica sopra le Stanze del furioso,* die 1561 bei Gardane gedruckt wurde. (Ex. in Wien 35 A. 101).

2) Exemplar in der Marciana zu Venedig.

3) Auf dem Titel seines ersten Buches Madrigali, das 1587 bei Giacomo Vincenti erschien, nennt er sich „Servitore del eccellentissimo Signore duca di Mantova e Monferato".

4) „Facean gare di valore" (I. S. 113).

bei Peter Phalesius in Antwerpen, die vierte 1605 ebenda, die fünfte 1607 in Venedig), indessen hat Gastoldi auch Kirchenstücke geschrieben. Von Aureliano Bonelli, geb. 1569 zu Bologna, später zu Mailand, erschien 1596 in Venedig ein Buch dreistimmiger Villanellen. Er war geistlichen Standes — Giorgione's clavierspielender Mönch, dem der schöne weltlich geputzte Jüngling mit Vergnügen horcht und dem der ehrliche Confrater warnend auf die Schulter klopft, kann uns wieder in Erinnerung kommen. Noch wäre hier Lodovico Viadana aus Lodi (geb. 1565) zu nennen, allein an diesen berühmten Namen knüpfen sich so sehr die Bewegungen, welche die fundamentale Umgestaltung der Musik bewirkten, dass wir ihn erst später an rechter Stelle näher in's Auge fassen werden. Ebenso Agostino Agazzari, Gabriel Fattorino u. A. m.

Aber wir müssen von dem prachtvollen Bucintoro der Venezianischen Musik nothwendig hier in's Schlepptau nehmen lassen

die deutsche venezianisch gebildete Tonsetzerschule,

deren glänzendsten Repräsentanten Hans Leo Hasler[1]) wir schon früher als Schüler Andrea Gabrieli's, Mitschüler Giovanni Gabrieli's, genannt. Die Reise Hasler's nach Venedig ist ein inhaltschwerer Moment in der Geschichte deutscher Musik, er bezeichnet die Wendung von der niederländischen zur italienischen Kunst. Seit Senfl's Heimgange ist Hans Leo wieder der erste wahrhaft grosse Tonsetzer. Es trennt sie eine kleine Spanne Zeit, aber welch' eine weite geistige Strecke zwischen beiden! Hans Leo Hasler oder Hassler, den sie in Venedig „Gianleone" nannten, brachte zu dem ernsten grossdenkenden Andrea seinen treuen ernsten deutschen Sinn und Fleiss mit. Die niederländischen Maler, welche damals über die Alpen nach Italien in Raphael's Schule liefen, wurden eben nichts als leidige Manieristen, denen Antike und Idealstyl das Concept verrückte. Es wäre der Mühe werth zu untersuchen, warum in der Musik die Pilgerfahrt so glänzend reussirte. Hans Leo, aus Böhmen stammend, in Nürnberg geboren, ahmte eben nicht äusserlich nach, sondern nahm Andrea's Lehre im Geiste und in der Wahrheit auf: er brachte nicht die blossen musikalischen Manieren, sondern den musikalischen Geist der Venezianer mit heim — und diesen Geist hatte ja weiland doch ein Stammverwandter, der Niederländer Willaert, geweckt und genährt. Gianleone ist der geistige Zwillingsbruder Giovanni Gabrieli's, aber er hat von der geistigen Physiognomie des Lehrers fast mehr behalten als der leibliche Neffe.

1) Eine kurze Lebensbeschreibung dieses Meisters von mir, siehe im Bairischen Künstler-Gelehrtenlexicon unter Hasler. Kade.

Seine wunderschönen, klaren, mit Gewissenhaftigkeit bis in's Kleinste durchgebildeten, und zwar fein und edel durchgebildeten Motetten und Madrigale, in denen die Contrapunktik als Detailarbeit entschiedener zur Geltung kommt als insgemein bei Johannes Gabrieli, der gerne im Ganzen und Grossen rechnet, erinnert an Andrea's Weise, aber auch an Giovanni Croce. Ueber gewisse Stücke Hasler's, wie seine Motette *Dixit Maria* und die gleichnamige von ihm daraus gebildete Messe, ist Etwas gebreitet wie heller, warmer Sonnenschein, welcher alle Formen, alle Farben glänzend und doch so mild-harmonisch hervortreten lässt. Aber in den grossen achtstimmigen Prachtstücken, in seiner zwölfstimmigen Messe u. s. w. wird Gianleone fast Giovanni's Doppelgänger. In den grossen achtstimmigen Stücken mit getheilten Chören, dem *Pater noster,* dem *Alleluia, Cantate Domino canticum novum,*[1]) finden wir dieselbe Art der Stimmführung, der Gruppirung der Chöre, der Episoden im ungeraden Takte, den feurigen Schwung, die prachtvolle Entwickelung von Tonmassen, Farbeneffekten, Harmonieen. Aber der Nürnberger Hans Leo wird, ehe man sich dessen versieht, in seinen „deutschen Liedern" so deutsch-gemüthlich, so schlicht treuherzig, wie nur etwa Heinrich Isaac — freilich sieht und hört man auch hier was er in Venedig gelernt. Sein fünfstimmiges *Mein g'müt ist mir verwirret* lebt noch in dem Gesange fort: *O Haupt voll Blut und Wunden.* Von Kaiser Rudolph II. geadelt, lebte Hasler bis 1608 in Prag, trat dann in chursächsische Dienste, und starb, wie sein Freund Johannes Gabrieli, im Jahre 1612. Der evangelische Kirchengesang dankt ihm meisterhafte, absichtlich einfach gehaltene, aber urkräftige Behandlungen seiner Chorale, die Melodie in der Oberstimme, „dass es die Leute mitsingen können". Es ist der ähnliche Weg, wie ihn in Frankreich Claude Goudimel und Claude Lejeune betraten.

Unter den deutschen Tonsetzern dieser Epoche wird insgemein vor allen andern der Krainer Jacob Händl oder Handl genannt Gallus (st. zu Prag 1591) als der „deutsche Palestrina" gepriesen, ja man hat nicht übel Lust gehabt, ihn in der Hitze der Bewunderung über Palestrina zu setzen! Man könnte ihn aber eben so gut und noch weit besser als den „deutschen Leone Leonie" bezeichnen. Die achtstimmigen Motetten im Florileg Portense *(Cantate Domino; Dominus Jesus; Hodie completi)* u. a. m. mit ihren venezianisch getrennten, einander in kurzen Absätzen antwortenden Chören, mit ihrer mehr homophonen, accordmässigen

1) Floril. Port. I. 1. II. 73. Diese Sammlung enthält ausserdem von Hasler noch die Stücke: I. 9 *Laudate,* I. 57 *A Domino,* II. 18 *Deus meus,* II. 53 *Si bona.* Die zwölfstimmige Messe in Kiesewetter's Sammlung.

Haltung der Harmonie erinnern ziemlich stark an den Vicentiner Meister, nur dass dieser feiner hört, denn (wie schon Fétis bemerkt) Gallus perturbirt den klaren Spiegel seiner Harmonie verhältnissmässig oft durch unangenehme übers Knie gebrochene Wendungen. Solcher Sommerflecken der Schönheit ungeachtet bleibt er doch ein eigenthümlich bedeutender Meister. Seine bekannte Motette *Ecce quomodo moritur justus* ist in ihrem ungetrübten Wohllaut, mit ihrer leise und doch so tief-innig wehmüthigen Färbung wahrhaft rührend. In gewissen Motetten, wie die Motette *Filiae Jerusalem* oder die Abendmalmotette, hat dieser rührende Zug fast schon etwas Manieristisches, wenn auch etwas noch immer liebenswürdig Manieristisches. Die sechsstimmigen und vierstimmigen Arbeiten nähern sich dem Palestrinastyl verhältnissmässig mehr, obwohl von der feinen, reichen Polyphonie Palestrina's hier doch noch lange keine Rede ist. Merkwürdiger Weise klingt gerade eine der durchgebildetsten und schönsten Motetten *Vespere autem Sabbati* eher an Mouton's Osterstücke an — doch, wie sich von selbst versteht, mit neuerer Färbung. Sie gehört dem „Opus musicum" an, das 1586 bei Georg Nigrin in Prag (in welcher Stadt Gallus damals bei Rudolph II. weilte) gedruckt wurde, vier Bände mit 374 Nummern von vier bis acht und noch mehr Stimmen (darunter das berühmte *Ecce quomodo moritur*),[1]) in denen Gallus mit treuem Fleisse die liturgischen Bedürfnisse des ganzen Kirchenjahres versorgt: „ut omni tempore inservire queant", heisst es schon auf dem Titel. Schon Proske bemerkt sehr richtig, man müsse sich in dieses Werk mit Liebe und Antheil vertiefen, um den Meister nach Gebühr achten zu lernen und doch nicht in jene Ueberschätzung zu gerathen, die sich für Gallus bis zum Uebermasse begeistert hat. Man wird viel Schönes, Frommes, Reines finden, aber auch einen gewissen durchgehenden Zug von Nüchternheit zu verkennen nicht wohl im Stande sein. Neben der hohen Poesie Palestrina's ist es doch endlich eine solide Prosa, die sich allerdings beinahe wie Poesie anhört, gewissermassen die Hausmannskost, das Alltagskleid des Cappellastyles. Um kurz von der Sache zu kommen: Palestrina's Art und Erfindung geht vom Anfang bis zum Schlusse endlich doch einen ganz andern Weg als jene des krainer Meisters, sie bieten streng genommen gar keine Vergleichungspunkte; denn die den Meister Gallus kennzeichnende Mischung einer etwas kühlen und kahlen Simplicität, unterbrochen von einzelnen harmonischen Gewaltthätigkeiten, von diatonischen Rucken,[2]) welche der Hörer

1) Rochlitz, der nun einmal Thatsachen, fremde Briefe und Compositionen nicht gerne ungeschoren liess, hat sich, als er dieses Stück neu drucken liess, in der Führung der Stimmen Aenderungen erlaubt!

2) Im Opus Mus. findet man eine Adventmotette *Ecce concipies*, in

um desto mehr empfindet, als er oft eine ziemliche Weile in den Glauben gewiegt wird, ein Tonstück moderner Harmoniebildung zu hören — das Alles ist noch beileibe kein „Palestrinastyl", obwohl man ihn gerade darin hat finden wollen; worauf aber ganz einfach zu sagen ist, dass, wer so sprechen mag, von der Sache eben gar nichts versteht. Zwei grundverschiedene Dichterindividualitäten sind darum keine Geistesverwandten, weil sie beide deutsch oder beide italienisch geschrieben. Man gebe sich nur ganz einfach die Mühe das *Adoramus* Palestrina's neben das *Adoramus* von Gallus zu halten, und dann gebe man sich die Antwort selbst.

Mit Gallus geistig verwandt, aber in der Handhabung der Harmonie entschieden geistreicher, mannigfaltiger und kräftiger ist der Augsburger Cantor Adam Gumpeltzheimer aus Trostberg (geb. 1560). Sein achtstimmiges Stück *Benedicta sit sancta Trinitas* (im Florileg. Port.), sein fünfstimmiges *Da pacem Domine* u. a. m. sind vorzügliche Arbeiten. Der Componist, obwohl Schüler eines Augsburger Magisters Jodocus Enzemüller, hat seine höhere Bildung doch offenbar den Venezianern zu danken. Jene achtstimmige Motette in getheilten Chören zeigt den ausgebildetsten Venezianischen Styl, die Harmonie ist voll Ausweichungen und Uebergänge, welche schon zur modernen Tonalität einlenken — die Bewegung im gleichen Contrapunkt, die wiederholten Episoden im ungeraden Takt: alles deutet auf genaue Bekanntschaft mit der Art und den Arbeiten Johannes Gabrieli's. Bei den „Newen teutschen Liedern mit drei und vier Stimmen", welche 1591 erschienen, wird sogar ganz ausdrücklich bemerkt, sie seien „nach Art der welschen Villanellen". Als Lehrer und didaktischer Musikschriftsteller war Adam sehr thätig und erwarb sich bedeutende Verdienste.

Sehr Bedeutendes im venezianisch-deutschen Style leistete Christian Erbach, der freilich schon in das 17. Jahrhundert hinüberreicht, seinen Compositionen nach aber noch in die Gabrielizeit gehört; er steht zu Johannes Gabrieli fast in dem Verhältnisse wie etwa Vittoria zu Palestrina. Seine Stücke im Florilegium Port., das sechsstimmige *Angelus Domini,* das *Domine quis habitabit*, der grosse achtstimmige Psalm *Domine Deus noster quam admirabile*[1]) u. s. w., würden ohne Weiteres in ihrer reichen Entwickelung, ihrer glänzenden Fülle und Harmonie für würdige

welcher ein solcher „Ruck" von überaus imposanter Wirkung ist; er tritt bei den Worten ein: „Filius Altissimi". Wenn einem nur nicht sofort wer weiss was für ein Dämon in's Ohr raunte, es sei dem Tonsetzer dabei am Ende nur um das — fa fictum zu thun gewesen!

1) Man vergleiche seinen sich mit vollen Tonmassen exponirenden Anfang mit Gabrieli's *Ascendit Deus in jubilo.*

Arbeiten Johannes Gabrieli's gelten dürfen, dessen Eigenheiten Erbach nicht in geistloser Nachahmung, sondern als wohlerworbenes Besitzthum seines eigenen Geistes wiederbringt. Dabei versteht es Erbach, den bunten manierirten Schnörkelstyl seiner Zeit so zu mässigen und so fein, geschmackvoll und geistreich zu beleben, dass er gerade durch das, was bei Andern Zeichen einer bedenklichen Entartung ist, erst recht interessant wird. Man betrachte nur z. B. das Brillantfeuerwerk des lange fortgesetzten, den Satz schliessenden „Alleluja" in der Motette *Angelus Domini.*[1])

Den venezianisch-deutschen Musikstyl vertreten so ziemlich alle guten deutschen Meister jener Epoche, Friedrich Weissensee aus Thüringen (1560) so gut wie der Tiroler Blasius Ammon aus Imst (in dessen 1591 erschienenem „Patrocinium Musices", während in der Messe über das auf- und absteigende Hexachord und über das Lied *Pour ung plaisir* auch die Einwirkung Orlando Lasso's fühlbar wird), der Weimarer Cantor Melchior Vulpius (aus Wasungen, geb. um 1560) wie der Zittauer Cantor Christoph Demantius (aus Reichenberg), Christoph Thomas Walliser, Valentin Hausmann, Melchior Frank, Nicolaus Zang, Andreas Berg, die Alle im Florilegium Portense des Erhard Bodenschatz wie auf einem Parnasse beisammensitzen (und der wackere Hausherr Erardus dazu) und wo man ihre Bekanntschaft am kürzesten nnd besten machen kann, wenn man ihre sonstigen zahlreichen im Drucke erschienenen Werke eben nicht zur Hand hat. Johannes Stadelmeier aus Freising, Samuel Bokshorn u. A. werden wir als deren unmittelbare Nachfolger erst im folgenden Säculum zu betrachten haben.

Auch der treffliche Gregor Aichinger, Organist in Fuggerschen Diensten, bekennt sich in der Vorrede seiner 1590 bei Angelo Gardano in Venedig gedruckten, dem Jacobus Fugger gewidmeten „Sacrae cantiones quatuor, quinque, sex, octo et decem vocum" als begeisterten Anhänger Giovanni Gabrieli's. Aber auch die römische Schule (er reiste sogar 1599 wirklich nach Rom) blieb auf ihn nicht ohne Einfluss. Wie er eines der edelsten Talente seiner Zeit ist, haben seine Werke eine so reine Schönheit, eine so zugleich kunst- und massvolle Durchbildung und so reiche innerliche Belebung (zum Gegensatz vieler Zeitgenossen, welche statt dessen nur äusserlich Lebhaftes zu Stande brachten), dass man sich, trotz Aichinger's deutscher Physiognomie, an die besten Arbeiten der gleichzeitigen Römer erinnert fühlt. Während kaum jemand noch anders schreiben mochte als zu acht Stimmen, begnügt sich Aichinger oft mit dem drei-

1) Damit wäre zu vergleichen das Alleluja in Joh. Gabrieli's *Hodie completi sunt,* von dem Winterfeld (1. Band S. 168, 169) redet.

stimmigen Satze („Tricinia Mariana“, Innsbruck 1598; „Cantiones eccles. trium et quatuor vocum“, Dillingen 1607). Man findet bei ihm ganz eigensinnige und dabei ganz anspruchslos hingestellte Züge — wie wenn in der (dreistimmigen) Motette *Ubi est frater tuus* die Cains-Antwort „ob er des Bruders Hüter sei“ von einer Stimme allein ganz trotzig und protzig heruntergesungen wird — dieser Brudermörder ist es gar nicht werth an seine Worte eine Contrapunktirung zu wenden! Aichinger's dreistimmiges *Assumpta est Maria,* sein vierstimmiges *Adoramus te Christe* sind kleine aber köstliche Juwelen kirchlicher Kunst — es lebt in ihnen jener indefinible Zug des Genies, der ihnen und ihrem Meister die Stelle hoch über dem gepriesenen Gallus anweist, welcher neben Aichinger dasteht wie das solide Talent, dem im glücklichen Momente allenfalls etwas ausgezeichnet Schönes gelingen mag, neben dem Genie, dem es der Himmel zu allen Stunden gibt. Ein wundersamer Hauch von Poesie schwebt über Aichinger's Motetten *Lauda anima* und *Factus est repente de coelo sonus* (beide in dem 1606 zu Dillingen gedruckten „Fasciculus sacrarum harmoniar. quat. voc.“), wie über dem sechsstimmigen *Intonuit de coelo Dominus* (im zweiten Theile des Florileg. Port.). Man besinnt sich endlich, ob man diesem einfachen, bescheidenen und geistig so reichen, tiefen Regensburger Priester unter den den deutschen Meistern jener Zeit nicht etwa kurz und gut die Palme reichen soll.

Eine ganz eigenthümliche Beziehung zu den Venezianern behauptet Jacob Meiland aus Senftenberg (1542 bis 1577),[1]) Capellmeister des fürstlichen Hofes zu Anspach, der auch wirklich in Venedig und Rom Studien bei den dortigen grossen Meistern machte. Seine zahlreichen geistlichen Gesänge („Cantiones sacrae quinque et sex vocum[2]) harmonicis numeris in gratiam musicorum compositae“, Nürnberg 1564, von denen die Leipziger Bibliothek das einzige bekannte Exemplar besitzt — „XXXIII Motetten mit deutschem und lateinischem Text“, Frankfurt 1575 u. s. w.) sichern ihm unter den deutschen Meistern einen ehrenvollen Platz. Eigenthümlich interessant sind seine „Neuen auserlesenen teutschen Gesänge“ (Frankfurt 1575, ein Exemplar in der Münchener Bibliothek), weil sie als Vorboten der herannahenden neuen Zeit gelten dürfen und sich den Gesängen der Venezianer Donati und Gastoldi anreihen. Musik nach gleichartig Takt

1) Insgemein wird 1607 als das Todesjahr angegeben. Fétis hat das Verdienst, nach Eberhard Schell's „Cygneae cantiones“ (Meiland's letzte Arbeit) die richtige Zahl gegeben zu haben.

2) Ein sechsstimmiges Stück *Non auferetur sceptrum a Juda* in Kiesewetter's Sammlung.

nach Takt geordneten Rhythmen zu componiren und dadurch den Taktrhythmus dem Hörer merklich und deutlich fühlbar zu machen, wie es in unserer modernen Tonkunst geschieht, kam bei den Contrapunktisten, den Meistern der Mensuralmusik, kaum anderwärts vor als in den Episoden ungeraden Taktes, deren daktylische Bewegung oft sehr deutlich und gleichmässig markirt wird. Die Tanzmusik, welche die rhythmischen Bewegungen der Tänzer zu leiten hatte, musste nothwendig die Taktbewegung entschieden hörbar machen (wir werden auf die Tanzmusik um 1600 späterhin[1]) zu reden kommen). Nun componirten die italienischen Meister Singestücke nach Art der Villanellen, aber mit festgehaltener, entschieden markirter Bewegung, Singetänze, die man „Balletti" nannte. So Gastoldi (sein hübsches *A lieta vita,* von dem Oulibicheff sehr naiv meint „es klinge beinahe wie moderne Musik", ist allbekant), so später Monteverde, so Radesca da Foggia (Volta per ballare: *Filli gentile perchè fuggi*), so Antonio Brunelli (Gagliarda a cinque voci: *Dell bell' Arno in su la riva;* Corrente a cinque: *Belle donne i vostri amanti*) u. s. w. Unter den deutschen Meistern ist nun Jacob Meiland der einzige, der solche Stücke mit gleichmässigem Rhythmus componirte, die, nicht eigentlich als Tanzstücke gemeint, durch ihre rhythmische Ordnung eine ganz neue Richtung in Deutschland anbahnen. Alles das sollte seine rechten Früchte erst nach dem Jahre 1600 tragen.

Es war jetzt überhaupt eine Zeit des Ueberganges, der Wandlung. Man prüfe die Tonwerke, man wird es unschwer erkennen. Der deutsche oder deutsch-venezianische Styl nimmt gegen das 17. Jahrhundert hin (wie auch bei den Venezianern selbst) einen eigenen Zug an, er schiesst — wie der Nach-Palestrinastyl in Rom — in's Kraut: er gefällt sich in gewundenen Phrasen, er hat ein gewisses pedantisch ceremoniöses Wesen, etwas offiziell Prunkhaftes — war es doch das Säculum, in dem hernach die einstweilen ungepuderte, schwarze Allongeperrücke wie eine Wetterwolke über den Horizont emporstieg und ihre Schatten weithin warf. In Italien war es die Zeit der Borrominismen, der Berninismen, der arcadischen Poetereien, der stolzen Vornehmigkeit geistlicher und weltlicher Grossen, in Deutschland die Zeit der Sprachmengerei, des weitläufigen, vielzierlich-geschraubten Curialstyles, der schlesischen Dichterschule, der Lohenstein'schen Tragödie — an den Höfen die Zeit der spanischen Grandezza, in der Wissenschaft die Zeit der ungeheuerlichen Mischung profunder Gelehrsamkeit und phantastischen Unsinns, wie sie z. B. Athanas Kircher repräsentirt. Ein Hauch von

1) Im nächsten Bande.

alle dem weht auch schon in die Musik herüber, und die Allongeperrücke wirft schon recht deutlich ihre ersten Schatten hinein.

Wenn wir aber nun die deutschen Meister jener Zeit sich geberden sehen, als wären sie von Kindheit an, wie Shakespeare's Rosalinde zu Orlando sagt, „in einer Gondel gefahren" — so haben sie, wie wir es schon an Hasler sahen, einen Punkt, wo sie sofort aus der Gondel steigen und so recht deutsche Deutsche werden — wenn es sich nämlich um den evangelischen Kirchengesang handelt. Da die ganze Gemeinde im Geiste und der Wahrheit religiösen Gesang anstimmen sollte, dass die Psalmen und die Choräle, wie sich der Ansbacher Hoforganist Martin Zeuner in der Vorrede seiner „Schönen geistlichen Psalmen" (1616) ausdrückt, „bei christlicher Zusammenkunft von Mann und Weib, Jung und Alt in ihrem gewöhnlichen Ton und Melodey — von denjenigen, so figuraliter musiziren ungehindert, sondern zu wahrer und inbrünstiger Andacht angetrieben, können zugleich mitgesungen werden": so mussten die jedermann bekannten Melodieen in den Discant verlegt werden, weil, wie es schon Doctor Lucas Osiander (in seinen „Funfzig geistlichen Liedern und Psalmen mit vier Stimmen also gesetzet, dass eine ganze christliche Gemeine durchaus mitsingen kann") gethan hatte, wobei er zu seiner Entschuldigung bemerkte, dass, wenn man die Melodie nach Art der Componisten in den Tenor verlegt, „der Choral unter andern Stimmen unkenntlich wird; der gemeine Mann verstehet nicht, was es für ein Psalm ist, und kann nicht mitsingen." Eine zweite Klugheitsregel war, die Stücke, wie schon Hasler sagte und that, „auf den contrapunctum simplicem" zu setzen. Was nun Hasler selbst, dann Johannes Eccard (aus Mühlhausen 1553, Schüler Orlando Lasso's, st. 1611 zu Königsberg), Sethus Calvisius (aus Gorschleben, 1556 bis 1616), Hieronymus Prätorius (aus Hamburg, 1560 bis 1620), Michael Prätorius (aus Creuzberg in Thüringen, 1571 bis 1621) hierin geleistet, sichert ihnen auf dem Gebiete des evangelischen Kirchengesanges unvergänglichen Ruhm.[1]) Freilich waren sie auch tüchtige Männer, wo es sich um complicirtere Formen handelte: so hat Hieronymus Prätorius Messen zu acht, Motetten zu zwölf Stimmen. Seth Calvisius ist mit seiner vollwichtigen Gelehrsamkeit, seiner schlichten Tüchtigkeit seiner anspruchslosen Bravheit das Ideal eines deutschen Schulmeisters. Wer kann den Neujahrsgesang *Das alte Jahr vergangen ist, Wir danken Dir Herr Jesu Christ,* wie ihn Seth Calvisius und Michel Prätorius zu acht Stimmen componirt haben (beide Stücke im

1) Winterfeld's classisches Werk — classisch trotz des Herummäkelns in neuerer Zeit — brauche ich wohl nur zu nennen.

Florileg. Port.) hören, ohne sich wie von einem Klange aus der alten, frommen, einfachen Urgrossvaterzeit wohlthätig berührt zu fühlen? Welcher Poesie aber diese trefflichen Meister fähig waren, zeigt des Michael Prätorius unvergleichliches, in seiner jungfräulichen, naiven Schönheit unbeschreiblich rührendes vierstimmiges Weihnachtslied *Es ist ein' Ros' entsprungen* — ein Volkslied im höchsten Sinne des Wortes. Text und Melodie ist wirklich ein solches, Prätorius selbst nennt sie „katholisch". Das Verdienst seiner Bearbeitung (in den „Musae Sioneae" 1609) wird dadurch nicht kleiner. Es ist erstaunlich, dass selbst ursprünglich weltliche Lieder, zum geistlichen Gesange umgeformt, oft klingen, als sei der ältere weltliche Text nur aus Versehen dieser Melodie unterlegt worden und der geistliche Text der eigentlich zugehörige. Das schöne Lied Hasler's *Mein g'müt ist mir verwirret, das macht ein Jungfrau zart* gibt mit seiner Musik den Eindruck eines schüchternen, innigen Liebesseufzers — mit dem Texte *O Haupt voll Blut und Wunden*, zumal wenn die Harmonisirung eines J. S. Bach hinzutritt, tönt dieselbe Weise erschütternd und ergreifend bis in's tiefste Herz. (Beiläufig: ein Beweis, wie wir die Stimmung des Worttextes unbewusst auf die Melodie übertragen!) Diese Gesänge gehören unter dem vielen Schönen und Guten, das der deutsche Geist hervorgebracht, zu dem Schönsten und Besten.

Der Papst sagte von Palestrina's Musik mit Recht: „es sei der Gesang der seligen Geister und der Engel aus dem himmlischen Jerusalem". Ganz anders der evangelische Choral: das sind singende Menschen, die auf fester Erde stehen, aber das Auge fest, treu und gläubig zum Himmel gehoben, von ganzem Herzen suchend das Eine, das noth thut. Darum haben jene Palestrinagesänge etwas (nicht in krankhaftem Sinne) Visionäres, Ideales, Ueberirdisches — jene anderen etwas sicher Gegenwärtiges, Realistisches. Der ganze Unterschied zwischen der katholischen und protestantischen Kirche spricht sich darin in seiner vollen Stärke und deutlicher aus als auf irgend einem andern Gebiete. Dort tritt das Kirchliche, hier das Volksmässige entschiedener hervor. Die Choräle der deutschen Meister aber sehen neben ihren venetisirenden Stücken a Cori spezzati aus wie einfach-ernste, deutsch-gothische Kirchen neben Venezianischen Palästen, die sich in der grünen Flut widerspiegeln und verdoppeln — wenn man uns anders diesen spielenden Vergleich mit den Doppelchören erlauben will. Wie die Venezianische Schule durch Heinrich Schütz für Deutschland eine neue Bedeutung gewann, wird bei Darstellung der nächsten Epoche zu zeigen sein.

Die Vorgänger Palestrina's in Rom und im mittleren und südlichen Italien.

Rom war im Alterthume und im Mittelalter was es noch jetzt ist: der Ort der Zusammenkunft für die Völker der Erde. Die Stadt, in welcher jährlich der Segensspruch „Urbi et orbi“ ertönt, hat sich von jeher nicht als die Hauptstadt eines mehr oder weniger Quadratmeilen messenden Gebietes, sondern als die Hauptstadt des Erdkreises angesehen. Darum liess es auch Künstler u. s. w., welche sich dort niederliessen, eben einfach als die Seinen gelten, und hinwiederum war den Künstlern, die nach Rom kamen, von jeher, als seien sie nicht an fremdem Orte, als sei das eben erst ihre rechte Heimat nach jener provisorischen, in welcher einst zufällig ihre Wiege gestanden. Und Rom ist der Ort, den noch keiner von ihnen ohne Schmerzen verlassen, an den keiner ohne heimwehartige Schmerzen zurückgedacht hat. Führte das antike Rom Massen griechischer Kunstwerke herbei und die griechischen Künstler dazu, so rief das mittelalterliche Rom und das Rom der Renaissance die besten Meister aus allen Orten zu seinem Dienste: Giotto und Raphael und Michel Angelo, die Pollajuolo und Melozzo von Forli, Bramante und Peruzzi, und wie sie alle heissen die Männer der Kunst, „welche Rom verherrlicht und Palast und Tempel zu Wunderwerken dieser Erde gemacht“. Rom hat es gar nie empfunden, als sei es von fremder Kunst abhängig, von etruskischer, griechischer, florentiner, und dass von seinen eigenen Söhnen die Kunstgeschichte nicht allzuviel zu berichten findet, dass zur Zeit, als in Pisa die drei Wundergebäude des Domplatzes emporstiegen, bei Florenz das Juwel der Kirche S. Miniato al Monte entstand, in Rom sich die Architektur in die allerdings wunderwürdige Kleinkunst der Cosmaten mit ihren Ambonen, Fussböden, Osterkerzenleuchtern u. s. w. verlief, dass sich für den Neubau der Peterskirche keine einheimische der riesigen Aufgabe gewachsene Künstler fanden.

So waren auch in dem Centralpunkte der Kirchenmusik, dem Sängerchor des Papstes, wie wir wissen, verschiedene Nationalitäten vertreten, die sogar innerhalb des einen Kunstkörpers irgend eine besondere Seite der Kunstübung vertraten: die Spanier als Falsettisten zur Ausführung der Sopranpartieen, die Niederländer als Theoretiker und Tonsetzer, die Franzosen (Goudimel) als praktisch gewandte Lehrer und auch als Componisten, die Italiener mehr oder minder in allen diesen Beziehungen. Alle zusammen aber einigte ein ernstes, grosses Streben und auf Alle übte Rom jenen eigenthümlich bildenden Einfluss, dem sich wohl noch Keiner entzogen hat.

Die Eigenheit Roms mag es rechtfertigen, wenn wir, ohne einstweilen eine eigentliche „römische Schule" zu statuiren, von der man wenigstens vor Palestrina nicht recht wüsste, wen man dazu rechnen soll und wen nicht, hier, ohne Rücksicht der Nationalität, alle die Musiker zusammenfassen, welche in Rom ein gemeinsames Streben einte — und nur die übermächtig aus diesem Kreise hervortretende Gestalt Orlando Lasso's ausgeschieden haben, der in seiner glänzenden Laufbahn ohnehin Rom nur vorübergehend berührte.

Vor Allem wäre Costanzo Festa zu nennen, der 1517 Sänger der päpstlichen Capelle und damals schon ein Tonsetzer von Ruf war, da Petrucci von ihm die sechsstimmige Motette *Tribus miraculis* in das 1519 gedruckte vierte Buch der Mot. della Corona aufgenommen hat, und ungefähr um dieselbe Zeit Theophil Folengo ihm das Compliment macht:

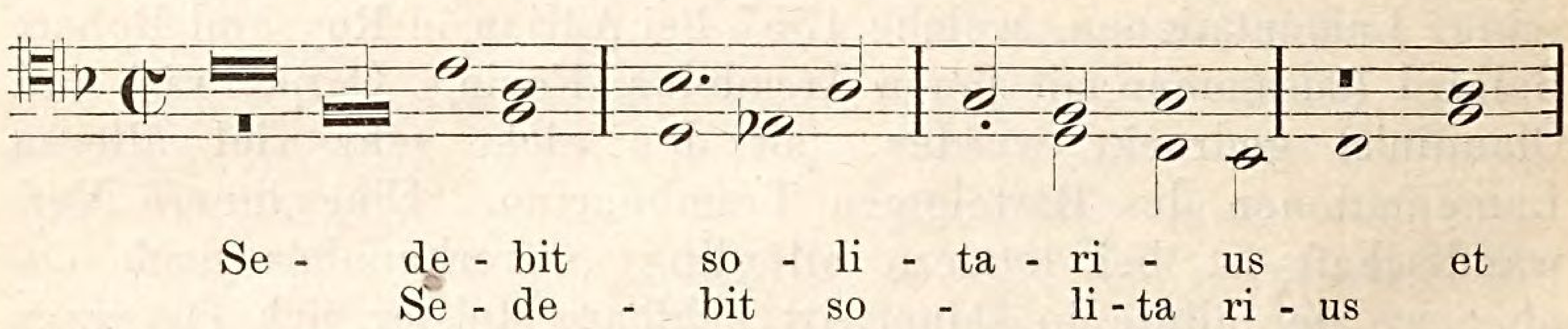
— — — — — Festa
Constans, Josquinus qui saepe putabitur esse.[1])

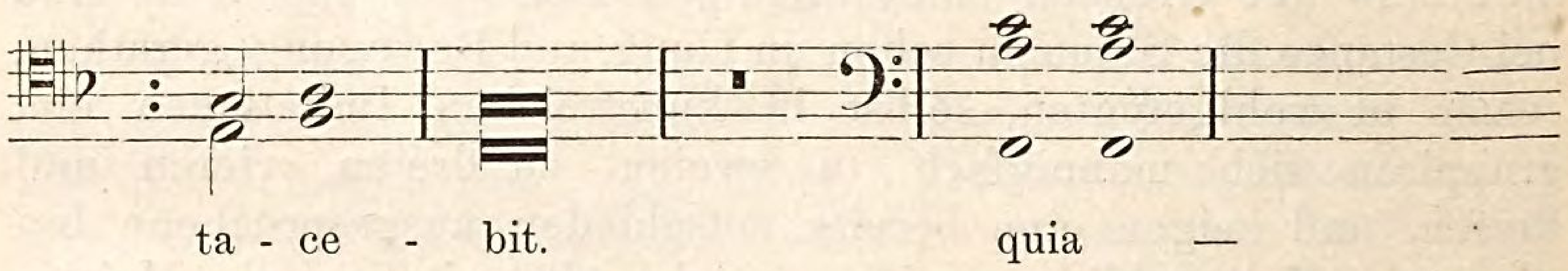
Selbst das handschriftliche Journal der päpstlichen Capelle, welches den 10. April 1545 als Festa's Todestag verzeichnet, gibt ihm das Zeugniss: „Musicus excellentissimus et cantor egregius". Kiesewetter nennt Costanzo Festa den frühesten des Namens würdigen italienischen Contrapunktisten d. h. den ersten ganz und meisterlich geschulten. Um diesen Ausspruch bestätigt zu finden, genügt eine Vergleichung der in ihrer schlichten Anmuth so meisterlichen Madrigale Costanzo's mit den ähnlich intentionirten Arbeiten der Frottolisten, oder eine Vergleichung seiner Lamentationen, welche 1557 bei Adrian le Roy und Robert Ballard (zusammen mit jenen Arcadelt's, Fevin's, Carpentras' und Claudin's) gedruckt wurden, mit den nicht sehr viel älteren Lamentationen des Bartolomeo Tromboncino. Eine innere Verwandtschaft ist bei letztern allerdings unverkennbar noch da, aber wo der ältere in seiner Art achtbare Meister sich fast ganz innerhalb der Grenzen eines tüchtigen Falso-Bordone hält, sind bei Costanzo die Stimmen schon in Gang und Bewegung gerathen, setzen in wohlgefügten, selbst in kunstreichen Imitationen ein, gruppiren sich mannigfach zu zweien, zu dreien, vieren und fünfen, und zeigen eine bereits entschieden ausgesprochene bedeutende Motivenbildung. Wo sich der ältere italienische Meister genügen liess, die Färbung des Ganzen mit den Worten in eine gewisse allgemeine Uebereinstimmung gebracht zu haben, tauchen bei Costanzo auch in der Behandlung des Einzelnen merkwürdig

1) Maccar. XX.

empfundene, wahrhaft poetische Züge auf.[1]) Noch entschiedener als in den Lamentationen zeigt sich Costanzo's des Contrapunktisten vollkommene Herrschaft über den Tonsatz in einer ganz nach niederländischer Weise angelegten und niederländisch gefärbten fünfstimmigen Motette *Jerusalem, quae occidis prophetas* (im Nürnberger „Novum et insigne opus" und ein zweitesmal im „Magnum opus continens u. s. w."). Man kann mit Sicherheit schliessen, dass Costanzo die Schule irgend eines tüchtigen Niederländers besucht haben muss; auch das von Aron erwähnte Lied *Forseulement* deutet sogar ganz unmittelbar auf Studien nach niederländischen Mustern, wie das sechsstimmige *Tribus miraculis*, bei dem, den übrigen gleichzeitigen Italienern gegenüber, schon die grössere Stimmenzahl auffällt, und vollends der reiche Tonsatz, gegen welchen die Kunst der vorhergegangenen Italiener dürftig und schwach aussieht. Zuweilen stellte sich Costanzo freilich wiederum auch ganz auf den Standpunkt seiner Landsleute; sein falsobordonartiges, aber vorzüglich schönes *Tu solus qui facis mirabilia,*[2]) Accord nach Accord in breiter, ruhiger Bewegung, unterscheidet sich nur durch die sehr beträchtlich freier und reicher gestaltete Harmonie von der Passionsmusik Francesco's de Ana. Der mannhaften und strengen Kunst der Niederländer gegenüber hat Costanzo etwas eigenthümlich Zartes, beinahe etwas Schüchternes, so sicher er auch Noten und Formen beherrscht: seine dreistimmigen Motetten nehmen sich aus wie etwa feine, schlanke, anmuthige Mädchengestalten.[3]) Auch hier tauchen

1) Zu diesen rechne ich die ausdrucksvolle, ja malerische Stelle:





oder die folgende „In tenebrosis collocavit me, quasi mortuos" über der wirklich etwas wie finstere Nacht lagert.

2) Man sehe es bei Commer „Musica sacra" 6. Band Nr. 10.

3) Ob Herr A. Reissmann in seiner Musikgeschichte deswegen mit einer Consequenz, die einer besseren Sache werth wäre, jedesmal schreibt Costanza Festa, weiss ich nicht. (Recht hübsch ist es, dass im Februarheft 1867 der „internationalen Revue" Seite 172 Herr K. A. Freiherr

wieder Züge sinniger Poesie auf, wie in der Motette *Quam pulchra es:* der wie im Wetteifer wiederholte Ruf der beiden höheren Stimmen „veni, veni", während die tiefste ihren Ton lang aushält — alles so rein, keusch, zart und lieblich wie nur in seiner Art irgend ein Bild der alten umbrischen Schule. Der Tonsatz ist hier auch noch niederländisch, aber Haltung und Färbung schon ganz italienisch. Um diesen Unterschied in seiner ganzen Stärke zu empfinden, würde es wiederum genügen, eine der technisch ganz ähnlich angebrachten dreistimmigen Motetten von Ghiselin oder Craen vergleichend daneben zu halten. Man hat darum Costanzo als Vorboten, ja als Vorbild Palestrina's begrüsst, was nicht unrichtig, aber doch jedenfalls auf ein sehr bestimmtes Mass zu beschränken ist. Jenes berühmte vierstimmige *Te Deum* Costanzo's, welches zum Einzuge der Frohnleichnamsprozession in die Peterskirche gesungen zu werden pflegt, ist freilich schon der sogenannte „Palestrinastyl", aber einstweilen noch in sehr leichter Qualität. Es ist jedenfalls ein schönes Werk, und die letzten Versette sind, trotzdem dass stets das Gegentheil versichert wird, um nichts geringer als der Anfang. Diese kurzen Sätzchen, keines bedeutender, als das andere, alle gleichartig, alle von schöner aber ganz allgemeiner Physiognomie, sind ganz dazu gemacht, irgend einen gottesdienstlichen Einzug zu begleiten, wie man etwa zwischen schönen Karyatiden durchzieht, ohne eine oder die andere besonders in's Auge zu fassen. Gleich einer Motette angehört, macht dies *Te Deum* (schon kraft der sechszigmal wiederholten, immer nach wenigen Takten eintretenden Cadenz) endlich allerdings den Eindruck des Monotonen.

Ist Costanzo Festa der Morgenstern einer neuen für Italien anbrechenden glänzenden Epoche, so hielten andere Musiker in Rom mit hartnäckigem Conservatismus einen anderweitig bereits gründlich abgethanen Standpunkt fest. Zu diesen gehörte der grundgelehrte Ghiselin Dankerts aus Tholen (in Zeeland),[1]) den sein Schiedsrichteramt in dem berühmten Streite zwischen Don Nicola Vicentino und Don Lorenzo Lusitano berühmter gemacht als seine Compositionen. Letztere, so weit sie erhalten sind, lassen ihn als einen Anhänger der altflandrischen Weise erkennen, der mit der Zeit keinen Schritt vorwärts gegangen und

von Reuchlin-Meldegg Herrn Reissmann getreu abgeschrieben hat. Auf Herrn Reissmann's Autorität hin rechnet überdies der Herr Freiherr den Costanzo oder Costanza und den Orlando Lasso zur Venezianischen Schule). Dass aber Reissmann den armen Costanzo auch noch zum — Castraten (!) macht, ist zu arg. Chrysander's Jahrbücher (2. Band) weisen ihn dafür und für sonstiges etwas stark, aber nicht unverdient, zurecht.

1) In dem weiterhin im Texte erwähnten Tractat sagt Dankerts: „essendo io nato nella provincia di Zeelandia, in una terra chiamata Tholen."

sich in seiner Umgebung ausnimmt wie etwa die letzten Giottisten des 15. Jahrhunderts in Florenz (Lorenzo Bicci u. A.), denen auch eine neue Zeit längst über den Kopf gewachsen war. Eine sechsstimmige Motette in den „Cant select. ultra centum" über den Text *Tua est potentia, tuum regnum Domine* hat als Tenor das *Da pacem Domine* (nur die ersten sechs Noten) mit drei Zeichen, die Gegenstimmen führen dasselbe Motiv fugenmässig ein, es ist im vollsten Sinne was Baini „steifen Flamänderstyl" zu nennen pflegt. Reicher, aber nicht erfreulicher ist eine achtstimmige Motette *Laetamini in Domino* (in Ulhardt's „Concentus octo etc. vocum"), deren zweiter Sopran als Cantus firmus in wechselnder Tonlage und Notengrösse intonirt „omnes Sancti et Sanctae Dei orate pro nobis" — herbe, trockene Verstandesmusik. (Doch versuchte sich Dankerts nach der Zeit Weise auch als Madrigalist: Gardano hat 1559 von ihm zwei Bücher vier-, fünf- und sechsstimmiger Madrigale und Anton Barré hat 1555 in dem sogenannten „Primo libro delle muse a 4 voci, madrigali ariosi" etwas von ihm aufgenommen.) Einen durchaus würdigen Eindruck aber macht Dankerts in seinem gegen Nicola Vicentino gerichteten in reinem Italienisch geschriebenen Tractat, der (ungedruckt) in der Vallicelliana zu Rom aufbewahrt wird, besonders wenn man sich der bösärtigen, giftigen Polemik aus den Zeiten Franchinus Gafor's erinnert. Man sieht, dass Aron's edles Beispiel seine Früchte getragen. Ghiselin steht gegenüber dem eiteln, rechthaberischen, aufgeblasenen Nicola Vicentino, der, „seit der Spruch wider ihn ausgefallen, nicht aufhörte die Richter zu verlästern",[1]) wirklich ehrenhaft da — er hält dem Gegner einfach entgegen: „dass er die Versprechungen nicht einhalte, die er mit eigener Hand bekräftigt",[2]) und damit ist Nicola freilich moralisch todtgemacht — wonach Dankerts den Gegenstand des Streites übrigens noch mit eingehender Gründlichkeit kritisch beleuchtet, zu zeigen, dass Nicola seinen Prozess mit Recht verloren.

Der Spanier Bartolomeo Escobedo, der neben Dankerts in jener leidigen Zänkerei das Richteramt verwaltete, verliess drei Jahre später, 1554, die päpstliche Capelle und Rom (wo er sich seit 1536 aufgehalten), um ein ihm zugefallenes Benefizium in Segovia anzutreten. Die k. Capelle in Madrid bewahrt von ihm zwei *Miserere* und ein *Magnificat,* über die uns jedoch die nähere Kenntniss fehlt. Sein Landsmann Salinas rühmt ihn als

1) „il quale per hauer hanuto la sentenzia contra, mai non ha cessato di calunniare i giudici, de quali io ne fui uno."

2) „uno, che non osserva le sue promesse confermate di sua man propria."

sehr gründlichen Musiker.[1]) Franz Salinas (geb. 1512 zu Burgos, st. 1590 zu Salamanca) vertrat sehr ehrenvoll die musikalische Intelligenz der Spanier in Rom, wo er sich 23 Jahre lang aufhielt (ehe er wieder nach Spanien heimkehrte und in Salamanca die Lehrkanzel bestieg.) Trotz seiner Blindheit, die ihn schon im zehnten Lebensjahre befiel, war er ein Mann von vielseitiger und tiefer, insbesondere auch philosophischer und mathematischer Bildung, besonders aber in Sachen der Musik eine Autorität ersten Ranges, wie seine 1577 zu Salamanca erschienenen „De musica libri septem" beweisen. Das Problem, welches schon damals die Denkenden zu beschäftigen anfing, das Verhältniss des poetischen zum musikalischen Rhythmus, bildet für Salinas eine Hauptaufgabe zu tiefgreifenden Erörterungen. Das Wort, welches in den contrapunktischen Geweben nicht zu seinem vollen Rechte hat kommen können, begann sich jetzt schon wieder in seiner Berechtigung vorzudrängen — war es doch berufen fünfzig Jahre später die ganze Musik umzugestalten! Jene rhythmischen Untersuchungen bilden bei Salinas den Inhalt des fünften, sechsten und siebenten Buches. Er deducirt alle Rhythmik aus den Worten und der Länge und Kürze der Sylben; ersterer entspricht die Semibrevis, letzterer die Minima (— ◡ ◡ 𝅝 𝅗𝅥 𝅗𝅥). An den vier Tönen $\bar{g}$ $\bar{e}$ $\bar{d}$ $\bar{c}$ weist Salinas die Möglichkeit von 34 rhythmischen Modificationen nach. Die Selbständigkeit der Instrumentalmusik bei den Alten stellt er in Abrede, und sogar für die (damaligen) Modetänze der Pavanne, des Passamezzo sucht er die Gegenbilder in lateinisehen und spanischen Versmassen. Salinas' Buch ist übrigens, sehr zum Gegensatze der ungehobelten Latinität Gafor's, in einem vortrefflichen, elegant-classischen Latein geschrieben.[2]) Als Orgelspieler war Salinas eine bewunderte Grösse. Paul IV. ehrte den trefflichen Mann, indem er ihm die Würde des Abtes von S. Pancrazio de Rocca Scalegna (im Neapolitanischen) verlieh.

Von einem spanischen Sänger der päpstlichen Capelle aus derselben Zeit Juan Scribano besitzt das Capellenarchiv der Sixtina Mehreres, was, gleich den übrigen dortigen Schätzen, näher und gehörig kennen zu lernen einstweilen ein frommer Wunsch bleibt. Zum Glücke sind uns die Werke seines grossen Landsmannes Cristoforo Morales von Sevilla, der unter Paul III. in die päpstliche Capelle eintrat,[3]) des grössten unter den Spaniern

1) De musica IV. 32.

2) Ein sehr guter Auszug aus dem ganzen Buche bei Burney III. S. 290 bis 296. Man sehe ebendort S. 294 die interessanten rhythmischen Studien nach spanischen Volksmelodieen und Volkstänzen. Sehr umständlich gibt den Inhalt Forkel in der Liter. der Musik S. 379 bis 386.

3) Morales erwähnt es in der Vorrede des zweiten Buches seiner

in Rom, nicht unzugänglich geblieben. Morales ist ein hoheitvoller, strenger und feuriger Geist, als Musiker durch und durch niederländisch gebildet, aber als echter Spanier empfindend. In diesem Kunststyl daheim erzogen, mag er ihn auch nach Rom mitgebracht haben. Hier (scheint es) entwickelte sich ihm aus dem kräftigen Stamme niederländischer Kunst die reine Blüte des höheren Idealstyles, welchen man insgemein den römischen zu nennen pflegt. Jene die innigste Wehmuth athmende, für des Meisters strenges Wesen ungemein mild gehaltene Motette *Lamentabatur Jacob,* eines der Hauptwerke der päpstlichen Capellenmusik, nennt Adami von Bolsena mit Recht „una maraviglia dell' arte". Einen ähnlich edeln Styl, der nur noch um weniges strenger ist als der sogenannte Palestrinastyl, zeigt das schöne vierstimmige Gebet für Paul III. *O Jesu bone* (in Ulhardt's „Concentus octo etc. vocum"). Dagegen ist eine andere fünfstimmige Motette *Tu es Petrus* mit einem stets wiederkehrenden, mit dem Motto „Itque reditque frequens" bezeichneten Tenor (in Kriesstein's „Cantion. septem etc. vocum") noch ganz und gar niederländisch.[1]) Bei einer Sammlung von 25 Motetten, die 1543 bei Girolami Scotto in Venedig erschien, wird durch den Titel „Moralis Hispani et reliquorum musica quatuor vocum" zweifelhaft, was und wie viel davon Morales angehört (vielleicht das erste *Regina coeli,* welches die Sammlung eröffnet, die Motette *O beatum pontificem* u. a. m.). Morales' Hauptwerke bleiben seine *Magnificat* und seine Messen. Erstere hat er nach den acht Kirchentönen, und zwar zweimal durchcomponirt. Sie wurden der Gegenstand verdienter Bewunderung und in wiederholten Auflagen gedruckt. Die Gregorianischen Motive der achterlei Magnificat sind hier in kunstvollen contrapunktischen Bearbeitungen zu einer Reihe höchst meisterhafter Sätzchen verwerthet, deren neun bis zehn je ein Magnificat bilden, vierstimmig, dazwischen Trios, Duos, die Schlusssätze mit vermehrter Stimmenzahl und irgend einer canonischen Durchführung. Ranke (in seiner Schrift über die „Päpste") schreibt den Kunstwerken der Renaissance „einen schönen und strengen Zug" zu — mit diesen Worten wären diese Magnificat am kürzesten und besten geschildert.

Von den Messen wurde das erste Cosmus von Medicis gewidmete Buch bei Jacob Modernus in Leyden 1546, das zweite Paul III. gewidmete ebendort 1555 gedruckt. In den beiden Vorreden zeigt sich der edle, ernste Charakter des spanischen

Messen, das er Paul III. widmete: „accedit ad hoc, quod cum me jam pridem inter chori tui musicos collocaveris u. s. w."

1) Im Tenorhefte steht: Ghiselinus Dankerts. Sollte sie am Ende nicht gar von Morales sein?

Meisters. In der an Cosmus gerichteten äussert er ganz Platonische Ideen über die Menschenseele, den Zweck der Kunst u. s. w., während er in der Vorrede des zweiten Buches an Paul III. wiederum mehr das religiöse Element herauskehrt — beides den angeredeten Personen gegenüber mit einer Klugheit gewählt, die einen bedeutenden Blick in des Meisters Geist und Charakter thun lässt. Morales erklärt mit grosser Entschiedenheit: „er verachte alle weltliche, geschweige denn leichtfertige Musik, er habe sich nie damit befasst. Zweck der Musik sei, die Seele in edler und strenger Weise zu bilden; thut sie Anderes als Gott verherrlichen oder das Andenken grosser Männer feiern, so verfehlt sie diesen Zweck gründlich. Was solle man aber von jenen sagen, welche die edle Gottesgabe, die Fähigkeit Musik zu schaffen, zu leichtsinnigen, ja zu verwerflichen Arbeiten missbrauchen? Es seien Menschen, deren Undankbarkeit man nur mit Entrüstung sehen könne. Nur solcher Musik gegenüber sei die Anklage, sie verweichliche, berechtigt. Wer alle Musik ohne Unterschied als bedenklich luxuriös, ja als frivol verschreien will, der könne versichert sein, dass der Fehler nur an ihm, nicht an der Musik als solcher liegt.“ Diese in trefflichem, classisch gemodeltem Latein vorgetragenen Auseinandersetzungen sehen halb und halb schon wie eine Abwehr gegen die leidenschaftlichen Anklagen aus, mit denen damals mehr eifrige als einsichtsvolle Kirchenvorsteher und Philosophen gegen die Musik jenen Sturm zu erregen anfingen, der sie um ein Haar aus der Kirche hinausgeweht hätte. Diese zwei Bücher Messen sind aber in der That eine ganze Welt edler Kunst, und den hohen Anforderungen, welche Morales an die Musik stellt, ist von ihm vollständig Genüge geschehen.

Das erste Buch enthält nachstehende Messen:

Die vierstimmigen: *De beata virgine* (mit einem einleitenden „Asperges“), *Aspice Domine, Vulnerasti cor meum* — die fünfstimmigen: *Ave maris stella, Queramus cum pastoribus, L'homme armé* — die sechsstimmigen: *Mille regrets* und *Si bona suscepimus.*

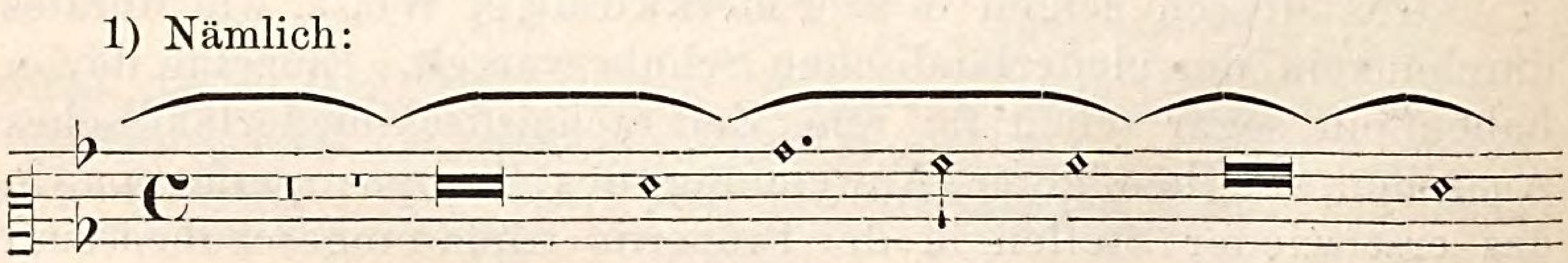
Das zweite Buch enthält die Messen:

Tu es vas electionis, Benedicta es coelorum regina, Ave Maria, Gaude barbara, L'homme armé, sämmtlich vierstimmig — dann die fünfstimmigen Messen: *De beata virgine, Quem dicunt homines* und *Pro defunctis.*

Die Messen zeigen in sehr merkwürdiger Weise, wie Morales durchaus in der niederländischen Schule wurzelt. Einzelne davon haben ein sogar schon für jene Zeit archaistisch-niederländisches Aussehen, mit häufigerer Anwendung des Tempus perfectum, in das erst wieder Stellen in der Proportio tripla eingeschoben sind

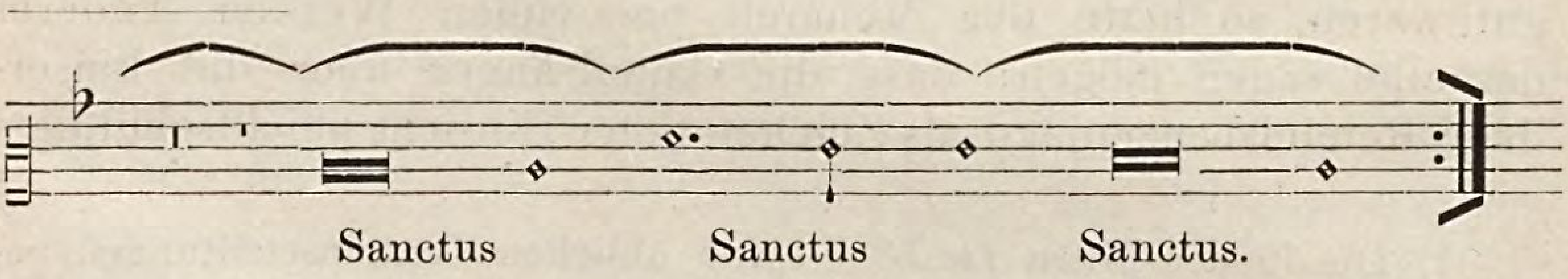
(erstes Kyrie der Messen *Tu es vas electionis*) in der Art der Motivbildung und Führung der Stimmen u. s. w. In der eben genannten Messe singt der Tenor immer wieder in wenigen Noten den Cantus firmus: „Tu es vas electionis beatissime Petre"; wäre nicht schon die Bewegung der contrapunktirenden Stimmen etwas flüssiger, könnte man meinen, eine Arbeit Hobrecht's vor Augen zu haben. Dabei bildet Morales im *Christe*, im *Gloria*, *Patrem*, *Crucifixus*, *Sanctus*, *Pleni*, *Osanna*, im *Agnus* auch die zur Contrapunktirung bestimmten Motive aus Noten des Cantus firmus. Im *Sanctus* der Messe *Ave Maria* singt der Tenor das Gregorianische *Ave* mit seinem Text, und zwar unter einem Signo contra signum, im letzten *Agnus* gestaltet sich der Cantus firmus zum „Canon in eodem" (d. h. im Einklange). Die Messe *Ave maris stella* ist fünfstimmig, aber nur in vier Stimmen geschrieben, indem der Alt gleich im ersten *Kyrie* zum Canon in Subdiatessaron wird, welcher sich durch die ganze Messe fortsetzt. Die vierstimmige Messe *L'homme armé* sieht vollends so ur- und altniederländisch aus wie möglich: der Tenor singt das Lied selbst, die Gegenstimmen mit ihren aus der Scala gebildeten Themen, ihren punktirten Noten, ihrer symmetrischen Motivenanordnung — Alles gleicht täuschend dem Style der frühesten Messen von Josquin, um nicht zu sagen von Okeghem. Die fünfstimmige Messe *L'homme armé* gleicht dagegen einer der letzten, vollendetsten Messen Josquin's: der Tenor behält das unveränderte Lied nur in einigen Sätzen (im ersten *Kyrie* u. s. w.) bei, aber für die Gegenthemen ist fortwährend das Liedthema in sinnreichen Combinationen fugirt, oder es taucht in sinnreichen Anspielungen auf; das Ganze hat einen wundersamen Wohlklang und ein urkräftiges Leben. Unter der Menge der *Omme-armé*-Messen ist diese eine der allerschönsten. Eigenen rhythmischen Zügen, die etwas von der alten musikalisch-niederländischen Zahlenmystik haben, welche das Verschiedenste tiefsinnig verbindet und einet, begegnet man wohl auch: das „Et in spiritum" ist rhythmisch als $^3/_2$ notirt, aber explicite als ₵ geschrieben (man sehe insbesondere die sonderbar übergreifenden, punktirten Taktnoten im Verlaufe des Discants); erst das „et vitam venturi" wird wieder ein gehöriger gerader Takt und Rhythmus. Im *Sanctus* singt der Altus das Lied, es ist ein ganzer Takt vorgeschrieben, aber Noten und Pausen nach dem Tempus perfectum geordnet.[1]) In den herr-

1) Nämlich:



lichen beiden Messen *De B. Virgine*, in der Messe *Gaude Barbara*, *Aspice Domine* u. s. w., die wieder eine Fülle tiefsinniger Kunst enthalten, tritt der altniederländische Zug nicht mehr so entschieden hervor: hier herrscht jene kräftige, gediegene Schreibart, wie sie durchschnittlich dem Meister Morales eigen ist. Manches ist wiederum für diesen Feuergeist ganz besonders innig und empfindungsvoll: so die vierstimmige Messe *De B. Virgine*. Ganz eigen grossartig-schauerlich, nächtlich, düster, als wandle man in dunkeln Grüften unter schweren auf schwere Pfeiler gestützten Gewölben, ist die Missa *Pro defunctis*. Hier ist Alles so einfach, so schmucklos wie möglich, vor dem Anblick des Todes erbleichen die Farben des Lebens, schwindet seine bunte Zier. Dieser Spanier fasst den Tod in seinem ganzen furchtbaren Ernst. Aber fast rührend ist es, dass er, um das Tacete des Soprans bei dem Satze „in memoria aeterna" anzudeuten, das Motto hinschreibt „in memoria dormit" und so den Anfangsworten des kirchlichen Textes einen andern, gemüthlichen Sinn gibt. Es wirkt ganz eigen, wenn man unmittelbar nach der Durchsicht dieses Morales'schen Requiem nach dem vom Palestrina greift. Da ist es, als falle in diese finstern Todtengrüfte ein Strahl himmlischen Lichtes, und der strenge Bote eines unbekannten Jenseits, den uns Morales vor Augen gestellt, wird zum ernst, aber mild blickenden Engel. Man sollte diese beiden Werke stets nach einander hören.

Landsmann und Schüler Morales' war Franz Guerrero oder Herrero von Sevilla (geboren 1528), jüngerer Bruder eines Musikers Petrus Guerrero, dem er auch seine erste Ausbildung dankte, ehe er zu Morales in die Lehre kam, Capellmeister zu Jaen, dann zu Malaga, hernach als Nachfolger des gepriesenen „Meisters der Meister" Peter Fernandez zu Sevilla, gebildeter Mann, Reisender, der seine 1588 unternommene Pilgerfahrt nach Palästina („El viage de Jerusalem", Alcala 1611) selbst beschrieben, Freund Zarlino's. Sein Hauptwerk, welches die Wiener Hofbibliothek in einem prächtigen Exemplar besitzt, ist der „Liber primus Missarum Francisci Guerero Hispalensis Odei phonasco autore (Parisiis ex typographia Nicolai du Chemin 1566"). Diese Sammlung, welche vom Autor dem König Sebastian von Portugal



Beiläufig: in der Titelvignette, das heisst im K des ersten *Kyrie* kann man die persönliche Bekanntschaft des Homme armé machen: man sieht sein Brustbild mit Helm, Schwert und Panzer. Er gleicht etwas dem Kaiser Maximilian!

gewidmet ist (der Componist redet ihn in einer ziemlich langen Vorrede an, in welcher man die wohltönenden Dedicantenphrasen sehr gerne für einige musikhistorische u. s. w. Notizen gäbe, welche man vergebens sucht) enthält vier Messen zu fünf Stimmen: *Sancta et immaculata; In te Domine speravi; Congratulamini mihi; Super flumina Babylonis* — die vierstimmigen: *De B. Virgine;*[1] *Dormendo un giorno; Inter vestibulum; Beata mater; Pro defunctis,* und die Motetten: *Ave virgo sanctissima* (fünfstimmig, der Discant als Canon im Einklange), *Usquequo Domine* (sechsstimmig) und ein *Pater noster* (canonisch, acht Stimmen in vier geschriebenen.) Wollte man eine eigene spanische Tonsetzerschule des 16. Jahrhunderts statuiren, so wäre Guerrero vielleicht der rechte Meister dafür. Während der grosse Morales als Niederländer anfing und als Römer endete, klingt die Musik dieses Sevillaners so ganz eigen voll, edel und sonor wie die Sprache seines Landes, obschon er seine Abkunft aus der niederländischen Schule eben auch nicht verläugnet. Sein *Requiem* hat nicht jenen grauenhaft nächtlichen Zug, wie bei Morales, und ist doch eine Composition von tiefstem Ernst, über welche der Tod seine düstern Schatten hinwirft. Die ungewöhnlich sorgsame Textlegung und das häufigere Beischreiben der Accidentalen wäre bei des Meisters Compositionen noch ganz eigens hervorzuheben. Ein anderes nicht minder mit typographischer Pracht ausgestattetes, im Besitze der Wiener Hofbibliothek befindliches Werk ist das zu Löwen 1563 bei Peter Phalesius gedruckte „Canticum Beatae Mariae quod Magnificat nuncupatur, per octo musicae modos variatum Francisco Guerrero Musices apud Hispalensem Ecclesiam praefecto Authore.“ In diesen Werken erscheint Guerrero als sehr bedeutender Meister jenes spanisch-niederländisch-römischen Styles von tiefer und und ernster Färbung, wie er für Morales kennzeichnend ist. Das Wiener Buch Messen und Motetten war wohl das nämliche (vielleicht sogar dasselbe Exemplar), welches Guerrero nach Sandoval's Erzählung an Carl V. sendete, der beim Anhören einer dieser Messen gerufen haben soll: „O hideputa, que sotil ladron es esse Guerrero, que tal passo de fulano y tal de fulano hurto.“ Da aber viele Phrasen und Wendungen damals Gemeingut waren, so hätte der Monarch bei vielen Werken Anderer dasselbe sagen mögen; dass die Capellsänger aber die kaiserliche Reminiscenzenjagd als Zeichen tiefer Einsicht pflichtschuldigst

1) Die in der Missa *De B. Virgine* üblichen Texteinschaltungen beginnen hier schon im Kyrie, das gleich zu einer Art dogmatischen Excurses über die Trinität wird:

(Kyrie) Rex virginum amator Deus, Mariae decus, eleison.
(Christe) Christe, Deus de patre, homo natus Maria matre, eleison.
(Kyrie 2) Paraclite obumbrans corpus Mariae, eleison.

bewunderten, ist natürlich. Ein *Requiem* Guerrero's nebst Psalmen besitzt die Santinische Sammlung, gedruckt 1559 zu Rom bei Antonio Blado. Dass man in Guerrero übrigens etwas Besseres sah als einen „sotil ladron", beweist das seinen Messen beigedruckte Lobgedicht.[1])

Von einem ungefähr gleichzeitigen Spanier und Capellmeister der königlichen Capelle in Neapel Didaco Ortiz von Toledo besitzt die k. k. Hofbibliothek sein grosses (69 Nummern umfassendes) Werk „Musices liber primus, Hymnos, Magnificat, Motetas, Psalmos aliaque diversa cantica complectens" (Venet. 1565), ausserdem enthält die schon früher erwähnte „Silva de Sirenas" etwas von diesem Meister.

Ein spanischer Sänger der päpstlichen Capelle Francesco Soto aus Langa (1534—1619) war gleich Animuccia, gleich Palestrina Freund des h. Filippo Neri. Er gab zwei Bücher „Laudi spirituali" heraus (darunter Arbeiten von Palestrina); was von seinen eigenen Compositionen darunter ist, bezeichnet er, wie man meint aus — Demuth, gar nicht mit seinem Namen. Dieser Zug ist wenigstens in der Geschichte der Musik einzig, er ist aber auch für den Geist, der in jenen Kreisen zu Rom damals herrschte, bezeichnend. Die kleine Kirche S. Giuseppe a Capo le Case in Rom nebst dem dabei befindlichen Oratorianerconvent ist 1598 von Francesco Soto gestiftet worden.

Neben diesen Spaniern tritt gleichzeitig in Rom eine Gruppe französisch-niederländischer höchst bedeutender Meister hervor. Sie unterscheiden sich von den französischen Tonsetzern in Frankreich durch Ernst, Tiefe und eine höhere Schönheit — Eigenschaften, welche sicherlich der Aufenthalt in der ewigen Stadt entwickeln half. Sie haben nicht den französischen Localton wie jene andern, ihr Standpunkt ist ein höherer.

Hier wäre nun vor Allen Jacob Arcadelt (Archadelt, Arcadet, Harchadelt) zu nennen, ein Meister, in dem sich der feine französische Sinn mit niederländischer Tüchtigkeit und italienischer Bildung sehr glücklich vereinigt. Er wurde 1540 in die päpstliche Capelle aufgenommen, später (1555?) trat er in Dienste beim Cardinal von Lothringen, den er nach Paris begleitete, wo er sein Leben beschlossen haben mag. Arcadelt gehört nicht blos zu den bedeutendsten, sondern auch zu den fruchtbarsten Componisten seiner Zeit. Die bei Adrian Leroy und Robert Ballard 1557 gedruckten Messen *Noe noe*, *Ave Regina coelorum* und *De beata virgine* sind darum eigens bemerkenswerth, weil sie das geistige Band besonders deutlich zeigen, das

1) Die Schlusspointe ist folgender Einfall: Juppiter in summum jam te rapuisset Olympum invidiam Phoebi sed timet ipse sui.

ihn mit seinen Vorgängern verbindet. Wie wir schon an früherer Stelle bemerkten, ist die erste über eine Motette von Mouton, die andere über ein Stück von Andreas de Silva componirt, die dritte bietet zu den zahllosen Messen *De beata virgine* der älteren und gleichzeitigen Meister äusserst anziehende Vergleichungspunkte. Neben einer höchst meisterlichen Durchbildung des Tonsatzes (welche übrigens die obligaten Künste verschmäht) zeichnet diese Messen eine mächtige, energische Lebenskraft, eine edle, dabei starke und tiefe Empfindung, ein ernster Sinn aus; sie erinnern nach der einen Seite hin an Mouton, nach der anderen an Morales, mit dem hier Arcadelt nicht blos das Mannhafte, fast Heldenmässige, sondern auch manche Eigenheiten, z. B. die Vorliebe für die hochfeierlich austönenden Schlüsse, gemein hat. Ja man kann an den Schlussaccord des ersten *Kyrie* der vierstimmigen Messe *De B. V.* von Morales sofort das erste *Kyrie* der Messe *De B. V.* von Arcadelt knüpfen; bei der Gleichheit der (rituellen) Motive und der Grundstimmung und der Behandlungsweise wird jedermann glauben die Fortsetzung desselben Stückes zu hören — sie bilden zusammen sogar erst noch recht ein ganz wunderbar regelmässiges, durch vier symmetrisch und gleichartig angebrachte Cadenzen in vier Theile getheiltes Ganze, als hätten die Meister in wechselseitigem Einverständnisse gearbeitet. Dasselbe Experiment kann man mit dem *Christe*, mit dem zweiten *Kyrie* machen. Auch das *Gloria* hat wechselseitige Anklänge. Entlehnungen sind es schwerlich, sondern Zeichen innerer Verwandtschaft der Meister.[1]) Ausser diesen vorzüglichen Messen hat die vorhin genannte Offizin in die Sammlung „Piissimae ac sacratissimae lamentationes" u. s. w. von Arcadelt drei Nummern aufgenommen: *Defecerunt*, *Sordes ejus in pedibus* und *Recordata est*, und in die Sammlung „Canticum B. V. Mariae quod Magnificat inscribitur octo modis" u. s. w. auch ein *Magnificat primi toni* — in demselben Style wie die Messen, d. h. der grossartigen Weise des Morales sehr verwandt.

Die zahlreichen Motetten Arcadelt's haben denselben lebenskräftigen, edeln, mannhaften Ton und sind, wie sich von selbst versteht, Meisterwerke des Tonsatzes. Merkwürdig ist in manchen davon die Beziehung zum Cantus firmus, insofern ihm Arcadelt gelegentlich gleichsam nur einen flüchtigen Gruss und Blick zuwirft, um dann seine Phantasie frei ihre Wege gehen zu lassen. Seine schöne fünfstimmige Motette *Gaudent in coelis animae sanctorum* (in Forster's Sammlung) muss man sehr genau ansehen, um endlich zu entdecken, dass Arcadelt in sein Thema

1) Bemerkenswerth ist es, dass das *Gloria* Arcadelt's jene Texteinschube, die sonst bei der Missa *De B. Virgine* gebräuchlich waren, nicht enthält.

kaum noch einen ganz fernen Anklang der kirchlichen Antiphone hineintönen lässt. Wogegen Palestrina in seiner Bearbeitung den kirchlichen Gesang im Sopran und Bass streng und notengetreu einführt und im Verlaufe seines Stückes immerfort auf die entsprechenden Stellen der Antiphone freier oder deutlicher anspielt. Forster's Sammlung enthält nebst den obengenannten noch eine treffliche fünfstimmige Motette *Dum complerentur dies pentecostes* und eine vierstimmige *Benedixit Deus Noe* mit dem zum Schlusse beider Theile bedeutungsvoll gleichartig wiederholten Segensspruche „Crescite et multiplicamini;" die Wiederholung hat hier einen ganz andern und höheren Sinn als in den Motetten der französischen Meister. Die vierstimmige Motette *Domine exaltetur manus tua* im ersten Buche der „Mot. del Frutto a 4 v." und das herrliche achtstimmige neuerlich von Commer publicirte *Pater noster*, in welchem der Gregorianische Gesang dieses Gebetes immerfort überaus schön und geistreich durch die reichsten contrapunktischen Verwebungen durchklingt, würden genügen Arcadelt zu den Besten seiner Zeit zu stellen. Und trotz der glänzenden und Alles überglänzenden Epoche, welche unmittelbar auf des Meisters Zeiten folgte, blieb sein Name in Ehren; noch Frescobaldi hat ein Orgelstück über ein Motiv „del Signore Arcadelt" componirt.

Aber Arcadelt ist auch nebst Willaert und Verdelot einer der Mitbegründer des Madrigals. Sein erstes Buch Madrigale mit 53 Nummern, das 1538 in Venedig erschien, fand solchen Beifall und so reissenden Absatz, dass Neuauflagen in den Jahren 1539, 1540, 1541, 1542, 1545, 1550, 1551, 1552, 1556, 1560, 1568, 1581, 1603, 1606 und 1617 nöthig wurden — ein bis dahin fast beispielloser Erfolg! Es folgten noch weitere fünf Bücher. Das wundersam schöne Madrigal *Il bianco e dolce cigno* ist neuerlich durch Burney wieder sehr bekannt geworden. Hier wird eine Stimmung, vielleicht zum erstenmale, zur bestimmenden Färbung des Ganzen, die sich hernach in der Musik so ohne Ende geltend gemacht hat, die Sentimentalität. Es macht dieses wundervoll poetische Stück den Eindruck, wie ihn etwa die leise wehmüthige Naturstimmung gäbe, wenn das verglühende Abendroth seine Lichter aus dem stillen Weiher widerglänzen lässt, auf dem der „weisse und süsse" Schwan seine Kreise zieht. Die Anwendung des „fa fictum" bei dem Worte „piangendo", welche Burney mit Verwunderung als „a very antique effect" hervorhebt, ist ein sehr schöner Effect und bezeichnender Zug. Die edle einfache Textur des Satzes, die so sehr gegen Arcadelt's streng contrapunktische Kirchenstücke contrastirt, der Anklang an liedmässigen Periodenbau in der melodischen Führung der Oberstimme ist um so merkwürdiger, wenn man sieht, wie der

Meister in seinen französischen Gesängen (man sehe sein dreistimmiges *J'ai mis mon coeur* bei Commer) kleine contrapunktisch sehr complicirte Cabinetstücke niederländischer Art liefert. Die Meister wussten recht gut, welchen Weg sie in dem Genre des Madrigals zu verfolgen gedachten, und dieses bewusste Modeln und Ummodeln des ihnen gewohnten Styles zu bestimmten künstlerischen Zwecken, welches sie in so geistvoller Weise bewerkstelligten, ist sicher nicht ihr kleinstes Verdienst.

Neben Arcadelt steht, ihm verwandt und doch von ihm wesentlich verschieden, der Franzose Claude Goudimel. Dieser edle Meister war nach Pitoni's Angabe (in der handschriftlichen Geschichte der päpstl. Capelle) zu Vaison im Bezirke von Avignon geboren, wohl in dem ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts; denn da sein grosser Schüler Palestrina schon 1544 als Domcapellmeister in seiner Vaterstadt genannt wird, so kann er nicht erst, wie Fétis will, um 1540, sondern muss einige Jahre früher in Goudimel's Schule gekommen sein, und da, wie Fétis meint, Goudimel als Lehrer mindestens 30 Jahre gezählt haben muss, so dürfte nicht 1510, sondern vielleicht schon 1505 als sein Geburtsjahr anzunehmen sein. In jener Schule wurden, nebst Palestrina, namhafte Tonsetzer ausgebildet, wie Giov. Animuccia, Steffano Bettini (il Fornarino), Giov. Maria Nanini, Alessandro Merlo, gen. della Viola. Im Jahre 1555 war Goudimel zu Paris, wo er sich mit dem Buch- und Notendrucker Nicolaus Duchemin assoziirte. In dem genannten Jahre erschien von ihm ,,Q. Horatii Flacci, poetae lyrici, Odae omnes, quotquot carminum generibus differunt, ad rhythmos musicos redactae; Ex typographia Nicolai Du Chemin et Claudii Goudimelli". Allein schon im folgenden Jahre 1556 war das Compagniegeschäft gelöst, denn die Messen Pierre Colin's *(Ad imit. mod. Confitemini* und *In me transierunt),* welche in diesem Jahre erschienen, sind nur bezeichnet: ,,Parisiis, ex typogr. Nic. Duchemin 1556 die XI mensis Julii". Damals sang in Frankreich alle Welt Psalmen, die Calvinisten fanden darin einen Hauptpunkt ihrer Gottesverehrung. Clément Marot und Theodor de Béze hatten die Davidischen Psalmen in französische Verse gebracht, welche anfangs nach beliebten Liederweisen gesungen wurden. Die Erinnerung an die weltlichen Texte dieser Melodieen mochte anstössig erscheinen — ein gewisser Wilhelm Frank richtete sie also nach anderen Melodieen (eigenen?) ein — sie erschienen 1545 (in Octav) zu Strassburg ,,Cinquante psaumes de Marôt". Am 2. Nov. 1552 stellte Th. de Béze dem Wilhelm Frank eigenhändig eine Erklärung des Inhalts aus: Frank sei der Erste, der die Psalmen so in Musik gesetzt, wie man sie dermalen in den Kirchen singe (Brief des Prof. Constant de Rebecque an Bayle, s. ,,Dict. hist." ad vocem Marot. Note N.).

Die Melodieen Frank's sind dieselben, deren sich die Protestanten in Frankreich und Holland noch heut bedienen. Hier war nun Stoff zu kunstgerechter Bearbeitung geboten, den auch Tonsetzer wie Louis Bourgeois, Claudin le Jeune und Goudimel benützten. Goudimel gab 1562 bei Adrian le Roy und Robert Ballard heraus „Les Psaumes de David mis en musique à quatre parties en forme de motets" und bei den Erben des François Jaqui 1565 „Les Psaumes mis en rime Française par Clément Marot et Théodore de Béze — mis en musique à 4 parties par Claude Goudimel". Das erstgenannte Werk umfasst 76 Psalmen, die Melodieen sind nach Motettenart fugirt; bei dem andern liegt die Melodie unverändert im Tenor. Goudimel selbst bestimmte diese Arbeit blos für die häusliche Erbauung, er sagt in der Vorrede: „nous avons adjousté au chant des psaumes en ce petit volume, trois parties, non pas pour indouire à les chanter en l'église, mais pour s'enjouir en Dieu particulièrement en maisons. Ce que ne doit estre trouvé mauvais dautant que le chant duquel on use en l'église demeure en son entier, comme s'il estoit seul." Ob Goudimel selbst Protestant geworden, ist sehr zweifelhaft. Die Sorbonne hatte jene Psalmen geprüft und erklärt, sie finde darin „rien contraire à nôtre foi catholique" (16. Oct. 1561). Daher wurden diese Psalmen auch von Katholiken gerne gesungen. Aber Goudimel's Neider („quelques méchans envieux l'honneur, que ce personnage avait aquis", sagt das französisch-protestantische Martyrologium) wussten die Sache so zu wenden, dass Goudimel unter die Proscribirten der Bartholomäusnacht gesetzt, am 24. August 1572 zu Lyon getödtet und sein Leichnam in die Rhone geworfen wurde. (Verse seines Freundes Melissus spielen darauf an.) Goudimel war ein vielseitig gebildeter Mann, seine bei Melissus vorkommenden Briefe sind in elegantem Latein geschrieben. Er hat fast nur geistliche Musik componirt, doch finden sich in „la Fleur des Chansons", Lyon bei Jean Bavant 1574, von ihm neun Lieder und in den „Chansons nouvellement composées en musique par bons et excellens musiciens" (1556 Paris bei le Roy und Ballard) einige weltliche Lieder: im 6. Buche *Si planterai je le mai* zu 4 St. und im 8. Buche *Je ne t'accuse amour* und *Si on pouvait acquerir*. Die Vaticana und Valicelliana in Rom besitzen von Goudimel handschriftlich Messen und Motetten, ohne Zweifel Werke aus der Zeit seines römischen Aufenthalts, darunter, was sehr bemerkenswerth ist, auch Stücke zu acht und zwölf Stimmen von grosser Meisterschaft in der Behandlung des Tonsatzes.

Goudimel's Arbeiten haben einen eigenthümlichen Reiz, eine holdselige Anmuth und (worin sie an Costanzo Festa anklingen) einen zarten, fast mädchenhaften Zug, der besonders fühlbar wird,

wenn man sie neben die mannhaft-kräftigen Werke Morales' oder Arcadelt's stellt. Was sich von Palestrina Aehnliches findet, hat er seinem Lehrer zu danken, und die Schreibart Goudimel's in gewissen Messen, wie in der Messe *Audi filia*, in der Missa *De mes ennuys*, u. a., ist so vollständiger Palestrinastyl, dass man es nur der Seltenheit und schweren Zugänglichkeit jener älteren Werke, so wie der einseitigen Vergötterungssucht und der Abneigung, das Märchen von „der frivolen Ausartung der Kirchenmusik und deren Reform durch Palestrina" dorthin zu werfen, wohin es gehört, zuschreiben muss, wenn man es nicht schon längst wahrgenommen hat. Freilich ist Palestrina der unendlich reichere Geist, Goudimel's Art und überlieferte Kunst bildet eben nur eine der vielen Seiten jenes unerreichten Meisters. Goudimel war vom reinsten Schönheitssine beseelt, es gibt aus jener Zeit kaum etwas Hinreissenderes als das Trio *Et resurrexit* mit dem jünglinghaft schwärmerischen, überschwenglich sentimentalen Tenor in der Messe *Audi filia*, oder das dreistimmige *Benedictus* derselben Messe, welches dem von Proske mit Recht gepriesenen über dieselben Motive componirten auch dreistimmigen *Benedictus* der *Missa brevis* von Palestrina in keiner Weise nachsteht. Wie man ferner behaupten kann, es sei diese Art „kurzer Messen" eine neue Erfindung Palestrina's gewesen, über welche ihn sein Freund Vittoria beglückwünschte u. s. w. — wie man solches behaupten kann, wenn man Goudimel's anmuthvolle Messe *De mes ennuys* kennt, deren *Kyrie*, *Christe* und zweites *Kyrie* in seiner französisch-abbrevirten Weise zusammen wohlgezählt 21 Tempora ausmacht, ist unbegreiflich. Die Messe *Le bien que j'ai* ist vollends trefflich und überdies von einer kräftigeren Haltung als sonst Goudimel's Musik zu sein pflegt. So sind auch die Messen *Sous le pont d'Avignon* und *Tant plus je mets* des Meisters würdige Arbeiten. Adrian le Roy und Rob. Ballard haben 1558 alle diese trefflichen Messen in sehr schöner Ausgabe gedruckt, sowie auch 1557 ein vierstimmiges *Magnificat tertii toni* in der Sammlung „Canticum beatae Mariae virginis, quod Magnificat inscribitur, octo modis a diversis auctoribus compositum" — eine reine, gute Arbeit, aber jenen Messen beträchtlich nachstehend und den geistreichen *Magnificat* von Morales keineswegs zu vergleichen. An Goudimel's Motetten aber, wie die vierstimmige *Quidnam multiplicati sunt* in Tylman Susato's „Liber quartus eclesiastic. cantionum", oder die sechsstimmige *Crux benedicta,* möge man sich überzeugen, wie die Motetten seines grossen Schülers davon einen sehr kenntlichen Familienzug behalten haben. Zu dem Glänzendsten und Schönsten, was Goudimel geschaffen, gehört sein für drei vierstimmige Chöre componirtes, neuerlich von Maldeghem herausgegebenes, auf Venezianische Vorbilder deuten-

des *Salve regina.*[1]) Bemerkenswerth ist darin, wie überhaupt bei Goudimel, die grosse Sauberkeit des Tonsatzes, die z. B. Quintparallelen unbedingt ausweicht. Er hat auch diese Eigenschaft auf Palestrina vererbt. Canons und eigentliche „Künste" wird man vergebens suchen; aber der Tonsatz ist, wie es dieser Styl erheischt, ein Gewebe von Nachahmungen. Im Schlusse des *Gloria* der Messe *Audi filia* deutet bei den Worten „in gloria Dei" Goudimel zwischen Alt und Bass leicht eine Fuga ad minimam an und schafft einen jener geistreich und anmuthig belebten fugenartigen Sätze, in denen Palestrina hernach so Vorzügliches geleistet hat. Goudimel steht zu Palestrina so ziemlich in dem Verhältnisse Perugino's zu Raphael, während Morales etwa an die Stelle Fra Bartolomeo's oder vielleicht noch besser Luca Signorelli's zu setzen sein möchte.

Ein braver Tonsetzer französischer Abkunft, der in Rom lebte, war Leonard Barré von Limoges, ein Schüler Willaert's und Sänger der päpstlichen Capelle bis 1555. Der Sammlung, welche 1543 bei Hieron. Scotto in Venedig unter dem Titel erschien „Symphonia, quatuor modulata vocibus, excellentissimi musici Joannis Galli alias chori Ferrariae ministri (motecta metre Jehan) nominantur, nuper in lucem editae," sind vier sehr tüchtige vierstimmige Motetten Barré's beigegeben: *Exortum est in tenebris, Ego rogabo patrem, Da pacem Domine* und *Orante sancto Clemente.* Die beiden letzterwähnten ausnehmend schön, und das *Da pacem* insbesondere von einem eigenthümlichen Hauche süsser Wehmuth durchweht.

Fünfstimmige Madrigale Leonhard Barré's druckte 1541 Hieronymus Scotto unter dem Titel „Le dotte et excellente compositioni de madrigali a cinque voci da diversi perfettissimi musici fatte, cioè di Adriano Willaert et di Leonardo Barré suo discipulo". Auch in der 1541 gedruckten Sammlung Ant. Gardane's „Le dotte et eccellentissime Compositioni dei Madrigali di Verdelot a cinque voci et da diversi perfettissimi Musici fatte" enthält Stücke unseres Meisters; 1548 arrangirte sie Giulio Abbondante genannt il Pestrino für die Laute, sie wurden in dieser Redaction bei Scotto gedruckt.[2]) Wir werden dem braven Tonsetzer in der

1) Gleich zu Anfang ist ein schöner Zug, dass Goudimel das „Salve" von den drei Sopranen der drei Chöre nachahmend intoniren lässt, darnach der erste Chor vierstimmig fortsetzt, der zweite und dritte achtstimmig antworten u. s. w.

2) Madrigali a 5 e 4 voci, Canzoni francesi a 5 e 4 v., Motetti a 5 e 4 v. Ricercari di Fantasia, Napolitane. Accommodati per suonare di Lauto. 1548. Vinegia presso H. Scotto. Enthält Stücke von Willaert, C. de Rore, Nicola Vicentino, Lionardo Barré und Giulio Abondante selbst. Ich finde diese Sammlung, von der die k. k. Hofbibliothek in Wien ein Exemplar besitzt, bisher nirgends erwähnt.

Geschichte Palestrina's in einem sehr trüben Moment wieder begegnen, zugleich mit Domenico Ferrabosco, dessen gepriesenes Madrigal *Jo mi son giovinetta* Palestrina hernach zur Grundlage einer Messe nahm.

Fast berühmter als Leonhard machte sich Antonio Barré, aber mehr als verdienstvoller Sammler und Herausgeber denn als Componist. Er etablirte 1555 in Rom eine Druckerei, in der noch in demselben Jahre zwei Madrigalensammlungen von Arbeiten der besten Meister der Zeit erschienen, denen Antonio auch eigene beifügte. Diesen Sammlungen dankt man die Erhaltung von Arbeiten guter, aber sonst nicht oder kaum weiter bekannter Meister, wie Lamberto's il Caldarino, muthmasslich des Sängers der päpstlichen Capelle, Pierre Lambert's von Noyon, der 1563 starb und dessen Grabstein in S. Agostino zu Rom sein reines Leben und seine Wohlthätigkeit rühmt, wie des in Rom lebenden Venezianers Francesco Menta, wie Olivier Brassart's, wie Annibale Zoilo's (Capellmeister von S. Giovanni in Laterano von 1561 bis 1570), der aber gelegentlich über das beliebte Madrigal hinausging, wie sein zwölfstimmiges, von Fabio Costantini 1614 in der Sammlung „Selectae cantiones excellentissimorum auctorum" veröffentlichtes *Salve regina* beweist. Uebrigens haben von ihm auch die Venezianischen und Antwerpener Madrigalensammlungen verschiedenes erhalten.

Von andern guten Musikern dieser Zeit in Rom, wie Charles d'Argentilly, Christian Ameyden oder Hameyden (einem intimen Freunde Palestrina's), dem sehr geachteten Rubino oder Robino („Robino di Francia" in päpstlichen Diensten, seit 1553 Canonicus von S. Maria Maggiore), dem musikalisch sehr tüchtigen Bruder Liederlich Bernardi Lupacchino del Vasto, der um seiner Gourmandise willen der Capellmeisterstelle bei S. Giovanni in Laterano nach drei Jahren verlustig wurde, welche er 1552 als Nachfolger Paul Animuccia's (nachdem ihn das Capitel seinen Gläubigern entrissen) erhalten hatte, und von dem eine Anzahl Madrigale in Venedig gedruckt worden, Giacomo Coppola (um 1539 Capellmeister von S. Maria Maggiore) begnügen wir uns die Namen genannt zu haben.

Bekannter und bedeutender ist der Florentiner Giovanni Animuccia, Capellmeister bei S. Pietro in Vaticano, Freund des h. Filippo Neri, für dessen 1540 gestiftetes „Oratorio" er sogenannte *Laudi* componirte, wovon noch manches in der Musiksammlung der „Chiesa nouva" in Rom bewahrt wird. Seine Hauptwerke sind zwei Bücher *Magnificat* nach den acht Kirchentönen, welche 1568, und ein Buch *Messen,* die 1567 bei den Erben der Gebrüder Dorici in Rom gedruckt wurden.[1]) Das Buch der Messen (gross

1) Von beiden Exemplare in der Sammlung der Chiesa nuova.

Folio mit gegenüberstehenden Parten) enthält die vierstimmigen *Ave maris stella, Ad coenam agni providi, Gaudent in coelis, Conditor alme siderum,* eine fünfstimmige Messe *Christe redemtor omnium* und eine sechsstimmige *Victimae paschali laudes*. Animuccia widmete dieses Werk den Domherren der Peterskirche, die Vorrede aber enthält eine sehr bemerkenswerthe Stelle, weil sie auf die Vorwürfe hindeutet, welche damals der Figuralmusik gemacht wurden, dass sie „die Worte des Ritualtextes unverständlich mache." Animuccia sagt: „er habe diesen von Einigen getadelten Fehler zu vermeiden gesucht, doch so, dass Kunst und Wohlklang dabei nicht zu kurz kommen."[1]) Also gewissermassen Concurrenz mit Palestrina und dessen berühmter Marcellusmesse. Animuccia scheint damit völlig entsprochen zu haben, denn er musste im folgenden Jahre 1568 auf Anordnung der geistlichen Commission nicht weniger als vierzehn Hymnen, vier Motetten und drei Messen *De V. B.* (eine fünf- und zwei vierstimmige) für den Gebrauch der Capelle componiren, welche der Vorschrift des Tridentiner Concils und der neuen Ordnung des Offiziums entsprechen."[2]) Dabei ist zu bemerken, dass sich Animuccia bei den Messen nur erst auf die Privatmeinung „Einiger" beruft, während jene späteren nach der Bulle Pius V. „Nonnullas alias" componirten Stücke schon den officiellen Charakter tragen. Man machte in Rom mit der „Reform" Ernst; wie viel oder wie wenig es aber damit im Grunde zu sagen hatte, werden wir bei Darstellung der ganzen Sache weiterhin darlegen. Animuccia hat auch geistliche Madrigale componirt, sie bilden (nebst beigegebenen Motetten u. s. w.) sein erstes schon 1565 gedrucktes Werk. Im J. 1570 erschien ein zweites Buch geistlicher, für das Oratorio componirter Gesänge. Mit all' diesem gehört Animuccia zu den allerbedeutendsten Vorgängern Palestrina's. Ein eigenthümlicher Wohlklang, bewirkt durch edle, fein und

1) Die Worte lauten im Urtext: „hoc unum in illis" (nämlich den Messen u. s. w.) „a quibusdam desideratur, verba ut ipsa, quibus populi erga Deum pietas continetur, apertius audiantur: nam, ut illi quidem sunt, non tam verba cantu exornari, quam flexionibus vocum obrui videntur. Quodcirca horum hominum judicio adductus, has preces et Dei laudes eo cantu ornare studui, qui verborum auditionem minus perturbaret; sed ita, ut neque ab artificio plane vacuus esset, et aurium voluptati paullulum serviret."

2) Die Ausfertigung des Canonicus Cruci darüber vom 23. December 1568 sehe man nach ihrem vollen Inhalte bei Baini II S. 104 und in Fétis' Biograph. univ. des musiciens 1. Band S. 110. Auffallend sind die drei Messen *De B. V.* Man möge sich aber erinnern, dass gerade diese Art Messen mit vielen eingeschalteten fremden Worten componirt wurde, folglich, seit dem Verbote solcher Einschaltungen durch das Concil, die älteren Compositionen nicht mehr brauchbar waren.

reich modulirte Harmonie (die er durch genaue Beischrift der ♯ und ♭, mit Ausnahme der Erhöhung des Subsemitoniums in der Cadenz — so sehr verstand sich diese von selbst! — in ihrer ganzen warmen Färbung deutlich und zweifellos hervorhebt), durch schöne, sinnige und geschmackvolle Führung der Stimmen, frommer, edler Ausdruck zeichnen ihn aus. An Schönheit der melodischen Führung der einzelnen Stimmen steht er jedoch nicht nur gegen Palestrina, sondern auch gegen Goudimel erheblich zurück. Doch macht das Ganze zusammen den Eindruck des Natürlichen, Wohlbewegten, Fliessenden. Die Art, wie er die gegebenen Canti fermi verwendet, theils thematisch, theils indem er sie mit meisterwürdigen, reinen und sehr geschmackvollen Contrapunktirungen umkleidet, zeigt den fertigen Meister. Das letzte *Agnus* behandelt er gerne als Meisterprobe, auch mit vermehrter Stimmenzahl. Die wohlmotivirte modulatorische Anwendung der Accidentalen, die richtige Empfindung für Accordverbindung im modernen Sinne geben manchen Stellen, wie dem „Domine Deus agnus Dei" in der Messe *Ave maris stella* ein fast modernes Aussehen. Anderes, wie der fünfstimmige Anhang des zweiten *Kyrie* in derselben Messe, zeigt dagegen höchst kühne, aber auch imposant-prächtige Accordfolgen. Den Zweck, den Text der Messen deutlich hörbar zu machen, verfolgt Animuccia genau durch dieselben Mittel wie Palestrina in der Missa *Papae Marcelli:* sorgsame Declamation, öftere Anwendung des gleichen Contrapunktes in den an Texten reichen Sätzen u. s. w. Inwieweit hier etwa schon Palestrina's Vorbild einwirkt, der Vorgänger hier zum Nachahmer geworden, bleibt zweifelhaft. Ein — jüngerer? — Bruder Paul Animuccia, von Poccianti als „musicus venustissimus" belobt, ist nur durch einige Motetten und Madrigale bekannt; er war 1550 bis 1552 Capellmeister von S. Giovanni in Laterano.

Bevor wir auf Palestrina, zu dem alle jene Strömungen des Kunstgeistes hinleiteten, übergehen, müssen wir einen Blick auf

das übrige Italien

und seine Musiker werfen. Hier begegnet uns vor allen in Ferrara ein Künstler von grosser Begabung und Bedeutung in der Person des Meisters Jhan oder Jehan Gero, auch wohl kurz Maistre Jan oder Jhan genannt. Dass er, gegen die gewöhnliche Annahme, kein Italiener, sondern ein Franzose oder französischer Niederländer war, zeigt nicht blos die Namensform Jhan, sondern auch ganz zweifellos der Titel des oben bei Besprechung Leonhard Barré's erwähnten Werkes, auf dem er ausdrücklich als „Johannes Gallus" bezeichnet wird. Ehe er in die Dienste des Hofes von Ferrara trat, war er Capellmeister in

dem berühmten Dome von Orvieto.[1]) Dass er nach Ferrara zur Zeit Ercole's II. kam, zeigt der Titel des ersten 1541 bei Anton Gardane in Venedig gedruckten Buches seiner Madrigale, auf dem er „Maestro di Capella dello Eccellentissimo Signor Hercole, Duca di Ferrara" genannt wird; dass er auch unter Alphons diente, zeigt seine Motette *Omnipotens sempiterne Deus,* in der es heist: „miserere famulo tuo Alfonso duci nostro". Ob Gero Schüler Josquin's war oder nur aus dessen Schule stammte, ist zweifelhaft; aber es findet sich kaum ein zweiter Meister, dessen Motetten, ohne im Mindesten blosse Nachahmungen oder manieristische Nachklänge zu sein, in gleichem Grade Geist und Art der Josquin'schen wiedergeben. Jhan Gero hat in seinem künstlerischen Schaffen sogar einen höchst genialen Moment gehabt — seine grosse zweitheilige, vierstimmige Motette *O Roche beatissime,* ein Gebet um Abwendung der Pest (wofür St. Rochus nebst St. Sebastian bekanntlich Patron ist.) Dass dieses Stück zur Zeit einer der vielen Pestbedrängnisse, von denen Italien im 16. Jahrhundert heimgesucht wurde, unter dem ängstigenden Eindrucke der im Finstern schleichenden Gefahr, der gegenwärtigen Schrecken des Todes componirt ist, zeigt dessen eigenthümliche Färbung, welcher in der ganzen damaligen Musik nichts Aehnliches an die Seite zu stellen ist. Die herben Wehelaute, absichtlich und zum Theile überkühn eingeführte harte Dissonanzen, die unvermutheten Harmoniewendungen haben etwas Erschreckendes. Vielleicht hat Gero seine erste Anregung von den alten dissonirenden Todtenlitaneien erhalten. Die ganze Motette ist ein musikalisch modulirter Angstschrei, und man wird in der älteren Kunst kaum ein zweites Beispiel eines so wohlbedachten Hervorkehrens des Grausenhaften, ja Entsetzlichen nachweisen können, als vielleicht Orcagna's drei Königsleichen im Pisaner Campo santo. Wie ruhig, edel und feierlich ist neben dieser Pestmotette jenes Gebet für Alfonso, oder das schöne *Ave Maria,* dessen zweiter Theil wiederum als Gebet für einen Vincentinus (einen Ferrareser Erzbischof?) gefasst ist. Wie Josquin ist Gero selbst auch vor ganz desperaten Aufgaben nicht zurückgeschreckt: er hat die zehn Gebote in Musik gesetzt (*Unum cole Deum* u. s. w.),[2]) lange Erzählungen aus dem Evangelium, wie

1) So sagt wenigstens Fétis. Ich bedaure sehr es verabsäumt zu haben, während meines Aufenthaltes in Orvieto über diesen Punkt das Domarchiv einzusehen. Eine Sammlung „Madrigali italiani e canzoni alla francese a due voci, libro primo" erschien wirklich 1544 in Orvieto. Gero selbst aber muss damals längst gewesen sein, als was er nachmals bezeichnet wird „Chori Ferrariae magister." Der in der grossen Motettensammlung Pierre Attaignant's im dritten 1534 gedruckten Buche vorkommende Jo. de Ferrare dürfte schon kein anderer sein als Gero.

2) Der Schluss besonders schön und feierlich, trotz der Quintparallelen im zehnten Gebot.

das Gleichniss vom Pharisäer und Zöllner (in seiner Art ganz vortrefflich), die Geschichte, wie Christus Petrus fragt, ob er ihn liebe (worin freilich Gero an die wunderbare Composition des späteren Leone Leoni nicht hinanreicht), oder (in Ulhardt's „Concentus octo etc. vocum") die Bekehrung Pauli, worin der Ruf der Wunderstimme feierlich und geheimnissvoll genug klingt, oder die Erzählung von Thomas *Thomas unus de duodecim* im ersten Buche der vierstimmigen „Mot. del frutto." Kriesstein's „Cantiones septem etc. vocum" enthalten drei bedeutende Motetten: die zwei sechsstimmigen *Benedicat te Dominus in virtute tua* und *Coeli Deus omnipotens benedicat tibi,* und die fünfstimmige *Si dereliqui te domine ignosce mihi.* Die „Cant. ultra cent." haben eine vierstimmige Motette *Miser qui amat,* ein fünfstimmiges Madrigal *Miser quel huomo* und ein dreistimmiges *Jo v'amo*, welch' letzteres ganz besonders lehrreich und interessant ist, weil es den Uebergang von der Frottola zu dem edleren Genre des Madrigals in sehr anschaulicher Weise zeigt. Solcher dreistimmiger Madrigale des Meisters und zweistimmiger Canzoni francesi hat Anton Gardane ganze Sammlungen gedruckt, ferner G. Vincenti, B. Magni u. s. w. Die älteste gedruckte Composition des „Maistre Jan" ist die Motette *O benignissimi Domine Jesu* im zweiten Buche der „Mot. della corona" (1519) vielleicht noch aus seiner Orvietaner Zeit stammend.

Ferrara gehörte auch jener Alfonso della Viola an, den Lomazzo („Trattato dell' arte della pittura" S. 347) unter dem Namen Alfonso von Ferrara[1]) als einen der Meister der Lyra, d. i. der Viola nennt. Seiner Musik zu verschiedenen dramatischen Darstellungen am Ferrareser Hofe, die aber in keinem Sinne als die Anfänge der Oper angesehen werden dürfen,[2]) werden wir weiterhin gedenken, sie sind überdies nicht erhalten. Vierstimmige Madrigale,[3]) unter dem Titel „Primo libro de Madrigali d'Alfonso della Viola" 1539 in Ferrara gedruckt (43 Nummern), sind im guten, wohl durchgebildeten Madrigalstyle der Zeit componirt; die Gedichte sind zum Theile echte Concetti im Geschmacke der Zeit. So frägt gleich im ersten der Dichter:

1) Burkhardt (Cultur der Renaissance in Italien S. 389) denkt bei diesem Namen an den Herzog Alfonso, was keiner weiteren Widerlegung bedarf.

2) Berlioz hat mit flüchtiger Halbwisserei unter dem Titel „Le premier opéra" eine allerdings recht pikante Kunstnovelle geschrieben, deren Held Alfonso ist, den er mit Benvenuto Cellini correspondiren lässt u. s. w. Eine Novelle ist freilich kein Lehrbuch der Geschichte, aber gegen solche heillose Willkür muss man doch ernstlich Einspruch erheben!

3) Fétis (Biogr. univ. VIII. S. 358) gibt den Titel unrichtig so an: „Madrigali a cinque voci." Sie sind nur vierstimmig. Dem Exemplar der Marciana fehlt das Discantheft. Ein zweites Exemplar in München.

warum Amor blind sei? Antwort: er hat allzu unvorsichtig die Schönheit der Geliebten angeschaut. Francesco della Viola machte sich als Motetten- und Madrigalencomponist bekannt. Er war, wie aus der vom 15. September 1558 datirten Vorrede der von ihm herausgegebenen „Musica nova di Adriano Willaert all' illustriss. ed eccellentiss. Signor il Signor Don Alfonso d'Este principe di Ferrara" zu entnehmen, Schüler Willaert's und Günstling Alfonso's, den er 1562 nach Venedig begleitete (wie in Zarlino's Dimostraz. armoniche erwähnt wird, die, in Gesprächform abgefasst, Francesco als einen der Dialogisirenden einführen). Auch im dritten Buche der Motetten Cyprian Rore's u. s. w. (Gardane 1549) findet sich Etwas von ihm.

Auch Giulio Fiesco, der schon in der Capelle Ercole's II. und nachmals unter Alfons II. diente, war als Madrigalist und Lautenspieler geschätzt. Die zweite von Claudio Merulo besorgte Ausgabe seiner beiden Bücher Madrigali ist den Prinzessinnen Lucrezia und Leonore gewidmet.

Das benachbarte Bologna war und blieb vor allen die gelehrte, forschende, wissende Stadt, auch in Sachen der Musik. Es hat dort immer und zum Theile sehr namhafte Musikgelehrte, weit mehr als Künstler gegeben seit Johannes Spataro's Zeiten bis auf den heutigen Tag. Doch galt die Capellmeisterstelle von St. Petronio immer für eine der höheren Musikwürden in Italien. Von 1474 bis 1480 bekleidete ein Muzio da Ferrara (der älteste, von dem wir Nachricht haben) diese Stelle; sie schien dem schon genannten Domenico Ferrabosco wichtig genug, dass er, als sie nach einem gewissen Micchele Cimatori, welcher sie seinerseits als Nachfolger Giovanni Spataro's (1512 bis 1541) in der Zeit von 1541 bis 1548 versehen hatte, erledigt war, um ihretwillen die Stelle des Maestro de putti in der Capella Giulia des Vaticans aufgab (er kehrte aber schon 1550 in die päpstlichen Dienste zurück). Als Componist machte sich dann in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts der Nachfolger Andrea Rota (nicht zu verwechseln mit dem gepriesenen Antonio Rota oder Rotta, dem Cornettisten und Lautenschläger von Padua) bemerkbar. Die Venezianischen Druckereien haben von 1579 bis 1595 von ihm vier-, fünf- und sechsstimmige Messen, Motetten und Madrigale veröffentlicht.[1]) Später kamen dann freilich die ingeniösen Verfertiger monströser Canons für ein Stimmenheer, — stupender Kunststücke welche nie ein Mensch gehört, noch je eine solche kleine Volksversammlung, wie sie zu ihrer Ausführung nöthig wäre, gesungen, und deren Gedächtniss P. Kircher in seiner Musurgie gerettet hat.

1) Ein schönes sechsstimmiges *Da pacem* sehe man in Martini's „Saggio di Contrapp." 1. Theil S. 30 u. f.

Wie in Bologna die ernste und wohl etwas trockene Musikgelehrsamkeit, blühte in Florenz das allbeherrschende Madrigale, dessen Texte ja dazu den genügendsten Raum boten, bei jeder gedenkbaren Gelegenheit alles mögliche Feine, Geistreiche, Schickliche, Ingeniöse, Schmeichelhafte u. s. w. zu sagen, dessen Worte sich bequem mit wohlklingender Musik umkleiden liessen, einer Musik, welche gediegen genug war, um sich des ganzen vornehmen Genre würdig zu zeigen, und der strengen, hohen Contrapunktik der Kirchenstücke gegenüber doch eine leichtere Kunst, eine Kunst für die feine, elegante Welt der Renaissance vorstellte. Wir begegnen hier am Hofe Cosmus I. von Medicis neben Francesco Corteccia von Arezzo, Capellmeister des Herzogs, den Componisten Matteo Rampollini, Pietro Masacconi und Baccio Moschini, welche zusammen mit dem Römer Costanzo Festa für die Hochzeitsfeier des Herzogs mit Leonora von Toledo eine Festmusik[1]) aus Madrigalen und Instrumentalsätzen lieferten. Dieses Werk darf als eine der frühesten und merkwürdigsten Andeutungen gelten, wohin in Florenz sechszig

1) Der Titel ist: „Musiche nelle nozze dello Illustrissimo duca di Firenze il Signore Cosimo de Medici et della Illustrissima Consorte sua Madama Leonora di Tolleto. In Venetia nella Stampa di Antonio Gardane, nell' anno del Signore MDXXXIX nel mese di Agosto."

Der Inhalt ist folgender:

Ingredere a otto voci di Francesco Corteccia cantato sopra l'arco del portone della porta al prato da vintiquattro voci da una banda et da l'altra da quattro tromboni et quattro cornetti nella entrata della Illustrissima Duchessa.

„Sacro et santo himeneo" a nove voci di Franc. Corteccia cantato delle muse con le sette seguenti canzonette il giorno del cònvito.

„piu che mai vaga" a quattro voci. Constantio Festa.

„lieta per honorarte" a quattro voci. Ser Mattio Rampolini.

„ecco Signor: Volterra" a cinque voci. Jo. Petrus Masaconus.

„come lieto si mostra" a quattro voci. Constantio Festa.

„non men ch' ogn' altra lieta" a quattro voci. Baccio Moschini.

„ecco la fida ancella" a quattro voci. Ser Mattio Rampolini.

„ecco Signor il Febro" a cinque voci. Baccio Moschini.

Musiche della commedia di Franc. Corteccia al Secondo convito.

„vattene almo riposo" a quattro cantata dall' Aurora, et sonata con uno grave cimbalo con organetti et con vardii registri, per principio della commedia.

„guardane almo pastore" a sei voci, cantata alla fine del primo atto da sei pastori, e di poi ricantata da detti et sonata insieme da sei altri pastori con le storte.

„Chi ne l'a tolt' oime" a sei voci cantata a la fine del secondo atto da tre sirene et da tre mostri marini, sonata con tre traverse et da tre Ninfe marine con tre liuti tutti insieme.

„O begli anni del' oro" a quattro voci sonata alla fine del terzo atto da Sileno con un violone sonando tutte le parti et cantando il Soprano.

Hor chi mai cantera a quattro voci cantata alla fine del quarto atto da otto ninfe cacciatrici.

Jahre später die Musik unaufhaltsam drängen werde — nach der Oper, der Monodie, dem festlichen Götterspiel in Costüm mit Tanz, Action und recitirendem Gesange. Die erste Abtheilung bilden Festaufzüge beim Bankett (convito), die zweite eine förmliche theatralische Darstellung. Die Instrumentalmusik drängt sich hier in die Vocalmusik hinein, sie begleitet, ja sie ersetzt sie zum Theile: Silen singt ein vierstimmiges Madrigal zum Preise der goldenen Zeit solo, das heisst die Oberstimme, die anderen werden durch Geigenspiel ersetzt. Ein anderes Madrigal zu sechs Stimmen wird von eben so viel Hirten erst als reiner Vocalsatz vorgetragen, und dann ein zweitesmal, wobei sechs andere Hirten mit Krummhörnern den Gesang verdoppeln; drei Sirenen und drei Meerwunder werden von drei Flöten, drei Meernymphen von drei Lauten begleitet u. s. w. Den Chor der ersten Abtheilung bildeten die Musen, welche jeden eintretenden Aufzug poetisch und musikalisch erklärten. Man wird dabei nie vergessen dürfen, dass diese Musik eben nur einen Faktor in einem grossen, aus Costümen, Decorationen, Pantomimik, Aufzug, Tanz u. s. w. zusammengesetzten Ganzen bildete, dessen Gesammtwirkung sicher, wie man es in Florenz sehr wohl verstand, auf einen glänzenden und wirklich künstlerischen Eindruck berechnet, das Einzelne davon aber für sich genommen nichts mehr als ein decoratives Schmuckstück von geringer Bedeutung war, wie diese Art Compositionen, die nur in solcher Umgebung etwas bedeuteten und etwas bedeuten konnten. Die Stadtgöttin von Volterra tritt in glänzender Erscheinung, etwa mit Attribute tragendem Gefolge heraus, oder der Flussgott Tiber, ein lebendig gewordenes Bild des antiken steinernen Marforio, oder acht Nymphen Diana's, wie Gestalten Giulio Romano's — wer wollte da von der Musik, die das glänzende Bild eben nur wie ein Lichtschimmer umfloss, grosse contrapunktische Tiefsinnigkeit verlangen? Einfache, aber wohl zusammenklingende Harmonieen genügten; ja es war ein Verdienst, wenn sich die Musik nicht anspruchsvoll vordrängte. Erscheint also die Kraft und Würde der Contrapunktik hier zur flachsten Unbedeutendheit abgeschwächt, ist hier gegen die Frottola kaum ein grösserer Fortschritt, als der einer minder ungeschickten, oder vielmehr einer schon sicheren, festen und tadellosen Factur des Tonsatzes, so darf man die Tonsetzer von dem oben angedeuteten Standpunkte aus nicht allzustrenge beurtheilen. Hat doch nachmals für eine ähnliche

Vientene almo riposo a cinque voci, cantata alla fine dal quinto atto dalla notte et sonata con quatro tromboni.

„Bacco, Bacco evoe“ a quattro voci cantata et ballata da quattro baccante et quattro satiri, con varii strumenti tutti ad un tempo, la quale subito dopo la notte fu la fine della comedia.

Gelegenheit, die 1579 gefeierte Vermählung Francesco's von Medicis mit Bianca Capello, Palestrina selbst ein ganz unglaublich schwaches Madrigal geliefert *O felici ore, o giorno fortunato.* Es muss aber auch bei jener durch Corteccia's Musik geschmückten „Commedia" ausdrücklich bemerkt werden, dass von einer dramatischen Musik selbst auch nur von einer musikalisch begleiteten Handlung hier noch keine Rede war. Aurora's Gesang eröffnet prologartig den ersten Akt, der Gesang der sechs Hirten beschliesst ihn; dazwischen wurde einfach gesprochen u. s. w. Man kann sich darnach eine Vorstellung machen, wie Alfonso's della Viola sogenannte Musikdramen aussahen.

Francesco Corteccia; der bis 1571 lebte, hat übrigens auch geistliche Musik geschrieben, vierstimmige Responsorien für die Charwoche, welche 1570 in Venedig gedruckt wurden, fünfstimmige Motetten (Ven, 1571) und zweiunddreissig Hymnen zu vier Stimmen über die kirchlichen Melodieen, handschriftlich in der Laurenziana zu Florenz (No. VII.).

In Modena lebten in der ersten Hälfte des Jahrhunderts die beiden Fogliano, Ludwig, bekannt als gelehrter Aristoteliker und Verfasser des 1529 in Venedig gedruckten Buches „Musica teorica", Jacob als ausgezeichneter Organist („Organista di Duomo eccellente et buonissimo", wie ihn Lancilotto in seiner Chronik nennt — er ist auch im Dom begraben; er starb, wie sein Grabstein besagt, im 75. Lebensjahre „IV Idus Aprilis" d. i. am 5. April 1548). Die beiden tüchtigen Männer verschmähten es nicht, wie wir sahen, Frottole zu componiren (von Ludwig jenes schon besprochene Quodlibet, von Jacob in Petrucci's siebentem Buche nur eine einzige Composition *Segue cor e non restare.* Die von Burney aufgefundenen Madrigale Jacob's *Poi ch'io vidi, Madonna io prendo ardire* und *Jo vorrei dio d'amore,* die jetzt im britischen Museum aufbewahrt werden, sind eigentlich auch wohl der Gattung der sentimentalen, veredelten „Frottola" zuzuweisen, von der zum eigentlichen Madrigal freilich kaum noch ein Schritt war — es ist schwer eine ganz scharfe Grenze zu ziehen.)

Die aus Parma stammenden Tonsetzer Giorgio Mainerio (geb. 1545), Capellmeister in Aquileja, und der treffliche Pietro Ponzio, gehören schon der folgenden Epoche der Zeit Palestrina's, an. Spirito l'Hoste, ein sehr fruchtbarer Madrigalist, stammte aus Reggio (wohl dem modeneser).

In Neapel bedeutete die Musik nicht sehr viel, wenigstens nicht so viel wie in Rom. Es wird Bartolomeus le Roy genannt, Capellmeister des Vicekönigs, Componist einer Messe über Lupus' *Panis quem ego dabo,* welche 1585 in Venedig bei den Erben Girolamo Scotto's zusammen mit einer achtstimmigen Messe

von Palestrina gedruckt wurde; auch in Fabio Constantini's „Selectae Cantiones excellentissimorum autorum octonis vocibus concinendae" (Rom 1614) ist er vertreten. Ferner Giovan Domenico di Nola, war, wie der Titel seiner 1575 bei G. G. Scotto in Venedig gedruckten fünf- und sechsstimmigen Motetten zeigt, aus Nola gebürtig und Capellmeister bei S. Annunziata in Neapel — ferner Ascanio Trombetti (in Bologna geboren, aber in Neapel ansässig), von dem 1572 in Venedig „Canzoni alla Napoletana" für drei Stimmen gedruckt wurden.

In Sicilien gegen Ende des Jahrhunderts, also in der folgenden Epoche, werden genannt: Sebastiano Raval, Caplan von Malta, Capellmeister des Vicekönigs zu Palermo (ein geborener Spanier), Pietro Vinci aus Nicosia,[1]) Capellmeister von S. Maria Maggiore in Bergamo (von 1572 bis 1588 zahlreiche Motetten und Madrigale), dessen Schüler Antonio il Verso aus Plaza (in Sicilien) und jener zu Cosenza am 9. November 1600 in jugendlichem Alter verstorbene hochbegabte Achille Falcone, Capellmeister zu Caltagirone, der durch seinen musikalischen Wettstreit mit dem hochmüthigen Spanier Raval eine eigenthümliche Berühmtheit erlangt hat. Als bei jenem Wettstreite der Schiedspruch des erwählten Richters, des Dominicaners P. Niccolò, gegen Raval ausfiel, war, wie in solchen Fällen gewöhnlich, die Sache nicht aus: es mischte sich der Vicekönig, Herzog von Maquedo, der sich in seinem Capellmeister gekränkt fand, in die Angelegenheit. Raval forderte jetzt seinen Gegner auf, in Gegenwart des Vicekönigs selbst und einer Commission ein oder mehrere Stücke über gegebene Themen all' improviso zu bearbeiten. Dies geschah; wie zu erwarten (stand doch der Vicekönig an der Spitze der Abgünstigen!), wurde Falcone für besiegt erklärt und Raval ermangelte nicht, seinen angeblichen Sieg in ganz Sicilien verkündigen zu lasssen. Tief gekränkt appellirte jetzt Falcone nach Rom an Giov. Maria Nanini und Francesco Soriano, wobei er durch den vorhin genannten Antonio il Verso seinerseits an Raval eine (musikalische) Ausforderung sendete. Aber mitten in diesen Streitigkeiten starb Falcone. Die Begebenheit wird in der Vorrede seiner 1603 zu Venedig bei Giacomo Vincenti gedruckten fünfstimmigen Madrigale umständlich erzählt; den Madrigalen sind auch jene Prüfungsarbeiten beigegeben (alcune opere fatte all' improviso a competenza con Sebastiano Ravalle"). Dass Falcone nach Rom appellirte, zeigt

1) Auf dem Titel des 2. Buches seiner Madrigale 1579 wird er genannt „Siciliano della città di Nicosia, Maestro di Cappella in S. Maria Maggior in Bergamo. Secondo libro de Motetti di Pietro Vinci con alcune ricercate di Antonio il Verso suo discepolo" (Palermo 1582).

sehr deutlich, welches Ansehen die römische Schule bereits erlangt hatte. Dreissig Jahre früher würde die Berufung vermuthlich an Niederländer geschehen sein. Freilich aber hatte in Rom damals Palestrina mit seinen Kunstgenossen die Kunst ihrer schönsten Vollendung zugeführt, und das alte Wort „Roma locuta est“ durfte fortan auch in Sachen der Musik gelten.

Offenhauer & Co. Leipzig.

Bayerische StaatsBibliothek

Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Ambros, August Wilhelm, / Reimann, Heinrich, / Kade, Otto,

Geschichte der Musik mit zahlreichen Notenbeispielen und Musikbeilagen

Bd.: 3

(1881)

Mus.th. 130 am-3
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11656897-9